اردو میں
کلاسیکی تنقید
پروفیسر عنوان چشتی
مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی

اردو میں

کلاسیکی تنقید

پروفیسر عنوان چشتی
شعبۂ اردو۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ۔ نئی دہلی ۲۵

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی

صدر دفتر:

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ جامعہ نگر۔ نئی دہلی 110025

شاخیں:

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ اُردو بازار۔ دہلی 110006

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ پرنسس بلڈنگ۔ بمبئی 400003

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ یونی ورسٹی مارکیٹ۔ علی گڑھ 202001

پہلی بار: نومبر ۱۹۸۸ء   تعداد 750

برٹی آرٹ پریس (پروپرائٹرز: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ) پٹودی ہاؤس۔ دریا گنج، نئی دہلی میں طبع ہوئی

مباحث

اپنے بچّوں

سیّد اکبر حسین

عالیہ شاداب

احمر حسین

اور

ثمینہ نکہت

کے نام

پیمانۂ صفات

(مقدمہ)

اردو تنقید کا منظر نامہ بہت دل کش ہے اور پیچیدہ بھی۔ ادب کے افق پر متعدد رنگ ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے گزر رہے ہیں۔ اور ہر رنگ کو اصرار ہے کہ وہی تنقید کا سب سے زیادہ سچا اور موزوں رنگ ہے۔ زندگی کے دوسرے شعبوں کی طرح ادبی تنقید نے بھی مغربی افکار و اقدار کا اثر قبول کیا ہے۔ مگر یہ بات قدر مشترک کی حیثیت رکھتی ہے کہ مغربی تنقید سے متاثر ہونے والے اکثر اردو نقادوں نے اپنی زبان اور ادب کے کلاسیکی پیمانوں کو فراموش کیا ہے۔ مغربی تنقید کے رجحانوں اور نظریوں میں تشریحی، تاثراتی، جمالیاتی، عمرانی، سماجی، مارکسی اور نفسیاتی تنقید کی خاص اہمیت ہے۔ تشریحی تنقید اشعار کی شرح تک محدود ہے۔ اس میں مغز نہیں، چھلکا ہی چھلکا ہے۔ یہ افکار و اقدار کو پرکھتی ہے نہ زبان و بیان کے جمال آفریں عناصر کی جستجو کرتی ہے۔ پھر بھی یہ انداز نقدِ شعر کی اعلا فہم کے لیے ذہن کو تیار کرتا ہے۔ کم و بیش یہی حال تاثراتی تنقید کا ہے۔ ایسی تنقید نقاد کا وہ ذاتی تاثر ہے، جو کسی تخلیق کو پڑھ کر، اس کا ذہن قبول کرتا ہے۔ تاثراتی تنقید، تاثرات کی باز آفرینی پر اکتفا کرتی ہے اور اپنی جگہ تخلیقی تنقید ہونے پر ناز کرتی ہے۔ ظاہر ہے تخلیق ایک چیز ہے اور تخلیق کا تاثر دوسری چیز۔ جو تعلق واقعہ اور واقعہ کے تاثر میں ہوتا ہے، وہی تخلیق اور تخلیق کے تاثر میں ہے۔ ایسا نقاد تنقید کے نام پر الفاظ و تاثرات کا ایک دل کش نگار خانہ سجا لیتا ہے۔ اردو میں جمالیاتی تنقید بھی ملتی ہے۔ جمالیات فلسفۂ حُسن و فن کا نام ہے۔ جمالیاتی تنقید حسن و فن کی حقیقت اور ماہیت پر نگاہ ڈال کر فلسفے کے دائرے میں داخل ہو جاتی ہے۔ اور ان کی اثر انگیزی کی قوت پر غور کر کے نفسیات کے میدان میں چلی جاتی ہے۔ اسی لیے کسی نے کہا ہے کہ جمالیاتی تنقید فلسفہ و نفسیات نہیں۔ مگر ان دونوں سے اخذِ نور کرتی ہے اور ادب و شعر کی گرہیں کھول کر جمال آفرینی کے عناصر تک رسائی حاصل کرتی ہے۔ جمالیاتی تنقید کا کام جمالیاتی کیفیت اور جمالیاتی عناصر کی تلاش ہے۔ ظاہر ہے کہ شعری جمالیات میں ہیئت کے عناصر کی خاص اہمیت ہے۔ لیکن جمالیاتی تنقید کے سامنے لسانی، فنی اور عروضی صحت کا کوئی متعین معیار نہیں ہے۔ اس لیے یہ بھی

جزوی طور پر زبان اور بیان کی اہمیت پر نظر ڈالتی ہے اور اس کو چپے سے دبے پانو گزر جاتی ہے۔
اردو تنقید کا ایک اور رجحان مارکسی تنقید ہے۔ اس کو ذرا سی تبدیلی سے کبھی سماجی تنقید، کبھی ترقی پسند تنقید اور کبھی سائنٹی فک تنقید کا نام دیا جاتا ہے۔ اس تنقید کا سنگ بنیاد مارکس کا نظریہ ہے۔ جس کو جدلیاتی مادیت کہا جاتا ہے۔ مارکسی تنقید اصرار کرتی ہے کہ اصل حقیقت مادہ ہے۔ جو متحرک اور نمو پذیر ہے اور یہ کہ شعور بھی مادے کی ایک ترقی یافتہ یا ارفع جہت ہے۔ مارکسی تنقید ادب اور سماج کی تبدیلیوں کو پیداوار اور طریقۂ پیداوار کی تبدیلیوں سے وابستہ کرتی ہے۔ ادب کو سماجی تبدیلی کا ایک حربہ تصور کرتی ہے۔ اور ادب کو فرد کے تخلیقی اور ذاتی عمل سے زیادہ سماجی عمل خیال کرتی ہے۔ وہ ادب و تنقید کی جمالیاتی اور ادبی اقدار پر اجتماعی، سماجی اور مقصدی افکار کو فوقیت دیتی ہے۔ مارکسی تنقید ادب میں رمزیت سے زیادہ وضاحت، جمالیاتی کیفیت سے زیادہ مقصدیت پر زور دیتی ہے۔ اور ادب کے فنی، تکنیکی، لسانی اور ہیئتی پہلو کو نظرانداز کر دیتی ہے۔ مارکسی تنقید ادب کے جمالیاتی رشتوں کی شناخت اور ادب کے ہیئتی عناصر کی جمال آفریں صحت کی تلاش میں قطعاً ناکام ہے۔ اردو کے ایک دو مارکسی نقادوں کو چھوڑ کر اکثر نے سماجی و سیاسی پس منظر کی تعمیر پر سارا زور صرف کیا ہے۔ ایسے نقادوں کے یہاں ہمیشہ مسجد سے مینار بلند ہوتے ہیں۔ اسی نوع کا ایک اور تنقیدی نظریہ ہے جس کو عمرانی تنقید کا نام دیا جاتا ہے۔ عمرانی تنقید عمرانیات کے حربوں سے لیس ہو کر میدان نقد میں اُترتی ہے۔ یہ تنقید کبھی علوم و فنون کا گہوارہ ہوتی ہے۔ کبھی اساطیر، کبھی تاریخ، کبھی نفسیات کا سہارا لیتی ہے۔ اور تخلیق کے گرد ایک نئے انداز کا تانا بانا بنا دیتی ہے۔ عمرانی تنقید قاری کو ادب کے نام پر ادب کے مضافات کی سیر کراتی ہے۔ مگر تخلیق کو ثانوی درجہ دیتی ہے۔ اور اس کے فنی یا خارجی پہلو کو بالکل نظرانداز کر دیتی ہے یا اس کی من مانی تعبیر پر اصرار کرتی ہے ــ نفسیاتی تنقید بھی تخلیق سے زیادہ خالق (فنکار)، تخلیقی عمل اور محرکات تخلیق سے سروکار رکھتی ہے۔ کبھی فرائڈ کی تحلیل نفسی کا سہارا لے کر ادب کو جنسی جبلتوں کی رقص گاہ قرار دیتی ہے۔ کبھی ژنگ کا نام لے کر اجتماعی لاشعور پر اصرار کرتی ہے اور آرکی ٹائپل کے اظہار کو فن قرار دیتی ہے۔ کبھی اڈلر سے کسب فیض کر کے ادب کو احساس کمتری کا فنکارانہ ردِ عمل قرار دیتی ہے۔ غرض جتنے منہ اتنی باتیں کے مصداق نفسیاتی تنقید کا ارتقا مختلف سمتوں میں ہوا ہے۔ مگر یہ کبھی اس طرف نہیں جاتی، جس طرف ادب کا فنی، ہیئتی، لسانی اور اسلوبی پہلو ہوتا ہے۔ غرض تشریحی، تاثراتی، جمالیاتی، مارکسی، عمرانی اور نفسیاتی تنقید کے نظریے تخلیقی تجربے کا وسیلۂ اظہار یعنی زبان و بیان اور اس کے ہیئتی و خارجی پہلو سے صرف نظر کرتے ہیں۔

اردو تنقید پر مغرب کے چند اور نظریوں اور رویوں کا اثر ملتا ہے۔ ان میں اسلوبیاتی صوتیاتی اور ہیئتی تنقید شامل ہے۔ اسلوبیاتی تنقید ادب کی پرکھ میں اسلوبیات کے پیمانوں اور صوتیاتی تنقید صوتیاتی اصولوں کا سہارا لیتی ہے۔ ان کی اپنی افادیت ہے، لیکن یہ ادب و شعر کو پرکھنے کے غیر تخلیقی نظریے ہیں۔ ان میں سائنسی قطعیت تو ہے مگر ادبی لطافت اور بصیرت نہیں۔ محض مصوتوں اور مصمتوں کی بنیاد پر یا لسانی اور صوتی نقوش کی اساس پر یا صرف و نحو اور صوتی کیفیات سے معنیات کے دریائے ناپیدا کنار تک رسائی ممکن نہیں ہے اور اگر ہے تو بہت محدود۔ اردو کے بعض لسانیاتی اور صوتیاتی نقاد تو محض اسی پر اکتفا کر لیتے ہیں کہ ایک تخلیق میں ۲۶ عین اور ۵۵ قاف ہیں۔ لسانیاتی اور صوتیاتی تنقید اپنے بعض مثبت پہلوؤں کے باوجود لسانی، فنی اور عروضی صحت سے کوئی سروکار نہیں رکھتی۔ یہ ادب کی پرکھ کا ایک محدود میکانکی پیمانہ ہے۔ البتہ ہیئتی تنقید کا کینوس بہت وسیع ہے۔ یہ ہیئت کے تمام عناصر کی تفہیم اور تجزیہ پر مشتمل ہے۔ ہیئتی تنقید بنیادی طور پر ہر تخلیق کو ایک لسانی حقیقت قرار دیتی ہے۔ اس لیے ہیئتی تنقید لفظ سے معنی کی طرف یعنی ظاہر سے باطن کی طرف سفر کرتی ہے۔ قدیم اردو تنقید کا مزاج بنیادی طور پر ہیئتی تنقید سے ملتا جلتا ہے۔ اگر مغرب کی ہیئتی تنقید اور اردو کی کلاسیکی تنقید کے اصولوں کو یکجا کر کے اُن کا اطلاق فن پارے پر کیا جائے تو بعض دلچسپ مگر فکر انگیز نتائج برآمد ہو سکتے ہیں۔ لیکن مغرب کی ہیئتی تنقید بھی ہیئت کے عناصر کی صحت اور عدمِ صحت سے واسطہ نہیں رکھتی۔ یہ کام صرف اردو کی کلاسیکی تنقید انجام دیتی ہے۔ اس لیے اس کا ایک منفرد اور ممتاز مقام ہے۔ یہ اپنی جگہ خود مکتفی اور مکمل تنقیدی نظام ہے۔ جو فن پارے کے لسانی، فنی اور عروضی پہلو کو صحت اور حُسن کی ضمانت عطا کرتی ہے۔

اردو کی کلاسیکی تنقید کا انحصار عربی و فارسی شعریات پر ہے۔ اور عربی و فارسی شعریات کا دائرہ علم بدیع و بیان اور معانی کے ساتھ علم عروض و قوافی و قواعد پر محیط ہے۔ اساتذۂ سخن نے ان علوم کی روشنی اور اپنے تجربے کی وساطت سے بعض اصول وضع کیے تھے اور جن پر دبستان دہلی اور دبستان لکھنؤ کے اساتذۂ فن اور ثقہ شعرا نے عمل کیا تھا۔ یوں تو یہ اصول بلاغت کی کتب سے لے کر، عروض اور قواعد کی کتابوں تک بکھرے ہوئے ہیں اور اصلاحِ سخن کی روایت میں اِن کی عملی تعبیر نظر آتی ہے۔ لیکن حسرت موہانی کی کتاب "نکاتِ سخن"، ان اصولوں کی اہم دستاویز ہے۔ جس کو اردو میں کلاسیکی تنقید کی نظریاتی بوطیقا قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس کے علاوہ صفدر مرزا پوری کی "مشاطۂ سخن" (دو حصے)، عبدالعلیم شوق سندیلوی کی "اصلاحِ سخن"، سیماب اکبرآبادی کی "دستور الاصلاح"، عبدالعلیم آسی کی "تذکرۂ معرکۂ سخن"، اثر احسنی کی

"اصلاح الاصلاح،، اور "میری اصلاحیں،، (دو حصے) اور جوش ملسیانی کی کتاب "آئینہ اصلاح،، اس دبستان کی عملی تنقید کی بنیادوں کو استوار کرتی ہے۔ یاس یگانہ چنگیزی کی کتاب "گلدستہ چراغ سخن،، کلب حسین خاں نادر کی "تلخیص معلیٰ،، اور نظم طباطبائی کی کتاب "تلخیص عروض وقافیہ،، بھی اس میدان میں مشعلِ راہ ہیں۔ اردو میں اس نوع کا وافر ذخیرہ اور اہم سرمایہ موجود ہے۔ لیکن اردو کے مغرب زدہ نقادوں نے اردو تنقید کے کلاسیکی سرمائے سے چشم پوشی کی ہے۔ حیرت تو اس پر ہے کہ اب تک کسی یونی ورسٹی نے بھی اس پہلو پر کوئی اہم تنقیدی اور تحقیقی کام نہیں کرایا ہے۔ اس طرح اردو کی کلاسیکی تنقید دو طرح نظر انداز ہوئی ہے۔ ایک تو مغربی نظریوں کو اپنانے سے، جن میں زبان و بیان کو یا تو کوئی اہمیت نہیں یا نہ ہونے کے برابر ہے۔ دوسرے اردو کے نقادوں کی اپنے کلاسیکی تنقید کے سرمائے سے چشم پوشی کے رجحان سے۔ اس پس منظر میں اردو تنقید کے کلاسیکی دبستان کی بازیافت ضروری ہی نہیں بلکہ ناگزیر ہو جاتی ہے۔ اردو میں کلاسیکی تنقید کا یہ جواز ہے کہ ایک تو یہ ہماری زبان اور اس کے ادب کے مزاج سے ہم آہنگ ہے۔ دوسرے یہ بطور خاص ہیئت اور اسلوب کے حسن پر اصرار کرتی ہے اور معانی کے ساتھ اندازِ پیش کش اور بادۂ گل رنگ کے ساتھ جامِ جہاں نما کو بھی جمال آفریں بناتی ہے۔

اس کتاب کے سلسلے میں صرف اتنا ہی عرض کرنا ہے کہ اگر تنقید کا کام کھرے اور کھوٹے کو الگ کرنا ہے اور تحقیق کا کام اثباتِ حق ہے تو میں کہوں گا کہ میں نے اس کارِ خیر سے عہدہ برآ ہونے کی کوشش کی گئی ہے۔ اردو تنقید کے قدیم دبستاں میں تنقید اور تحقیق میں کوئی امتیاز نہیں ہے۔ یہاں تنقید تحقیق ہے اور تحقیق تنقید۔ اس لیے اردو میں کلاسیکی تنقید کے ہر باب میں تحقیق کی جہات بھی شامل ہیں۔ معاملہ صرف اتنا ہے کہ قاری اس آئینہ کو کس رخ سے اٹھاتا ہے اور کون سا جلوہ دیکھتا ہے؟

آخر میں جناب شاہد علی خاں صاحب کا شکریہ ادا کرتا ہوں کہ جن کی بدولت یہ کتاب جلد منظرِ عام پر آسکی۔ اور اپنی شریکِ حیات سیدہ عنوان کا چشتی سے شکریہ ادا کرتا ہوں کہ وہ مجھے نہ صرف یہ کہ گھر کے کاموں سے بے نیاز رکھتی ہیں بلکہ علمی کاموں کے لیے گھر کا ماحول بھی سازگار رکھتی ہیں۔

عنوان چشتی

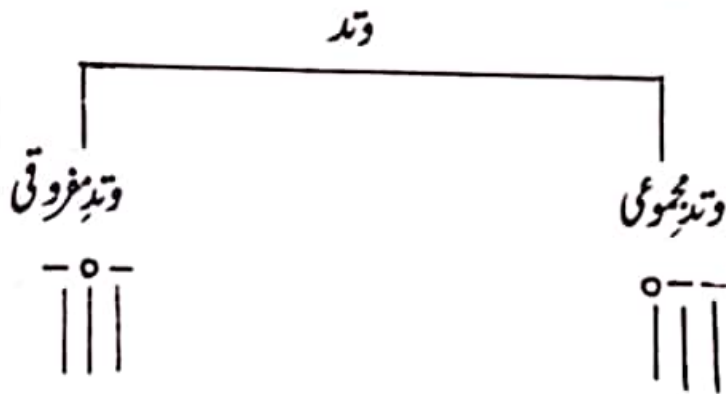
(عنوان چشتی)
بی۔ ۱۱۷
جامعہ نگر۔ نئی دہلی ۲۵۔۱۱۰۰

یکم مئی ۱۹۸۸ء

باب (۱)

عروض میں صورت اور نام کا رشتہ

(وتد مجموعی اور مفروقی کی تحقیقی بحث)

سبب، وتد اور فاصلے کی ایک خاص ترتیب سے ارکانِ عشرہ یا ثلاثہ کی تشکیل ہوتی ہے سببؔ اس دو حرفی لفظ کو کہتے ہیں، جس کا پہلا حرف متحرک اور دوسرا ساکن ہوتا ہے۔ جیسے دِل اور سَر ــــ وتد کسی سہ حرفی لفظ کو کہتے ہیں۔ اس کی دو قسمیں ہیں۔ وتدِ مجموعی اور وتدِ مفروقی وتدِ مجموعی میں پہلے دو حرف متحرک اور تیسرا یعنی آخری ساکن ہوتا ہے۔ مثلاً شَجَرْ، قَدَمْ وغیرہ۔ وتدِ مفروقی میں درمیان کا حرف ساکن ہوتا ہے، اور پہلا نیز تیسرا حرف یعنی طرفین کے دونوں حرف متحرک ہوتے ہیں۔ مثلاً فَعْلُ، لَاتُ۔ نَاْعِ۔ وتد مجموعی اور مفروقی کا فرق ایک نقشے سے اس طرح ظاہر کیا جا سکتا ہے۔

بعض عروضی وتدِ مجموعی اور مفروق میں کوئی امتیاز نہیں کرتے۔ یہ خیال غلط فہمی پر مبنی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اُردو میں کوئی لفظ حرف متحرک پر ختم نہیں ہوتا۔ لیکن عروض و ضرب میں وتدِ مفروق بروزن فَاعُ استعمال ہوتا ہے۔ یہ صورت زحاف وقف کے عمل سے پیدا ہوتی ہے۔ اور

صدر و ابتدا نیز حشوین میں بروزن فَعَلُ استعمال ہوتا ہے۔ اسی طرح فاصلہ کسی چہار حرفی لفظ کو کہتے ہیں۔ اس کی دو قسمیں ہیں۔ فاصلۂ صغریٰ اور فاصلۂ کبریٰ۔ فاصلۂ صغریٰ میں پہلے تین حروف متحرک اور آخری ساکن ہوتا ہے۔ مثلاً حَرَکَت عَظَمَت۔ بَرَکَت بروزن فعِلُن (بکسر عین) اور فاصلۂ کبریٰ میں چار حروف متحرک ہوتے ہیں اور آخری حرف ساکن ہوتا ہے۔ مثلاً حَرَکَتُن۔ بروزن فعِلَتُن لیکن اردو میں فاصلۂ کبریٰ کا استعمال نہیں ہوتا، کیونکہ اس میں معاقبہ ہے۔ جس کی عروض میں اجازت نہیں ـــــ انھیں اجزائے اولیۂ شعر کی خاص ترتیب سے ارکان عشرہ کی تشکیل ہوتی ہے۔

اجزائے اولیۂ شعر کے سلسلے میں اخفش نے یہ نکتہ بیان کیا ہے کہ فاصلۂ صغریٰ سبب ثقیل اور سبب خفیف کا مرکب ہے۔ یعنی وہ فاصلۂ صغریٰ کی انفرادی حیثیت کو تسلیم نہیں کرتا۔ حالانکہ خلیل نے فاصلۂ صغریٰ کو ایک اکائی قرار دیا ہے۔ میری رائے یہ ہے کہ خلیل کا مسلک درست ہے اور اخفش غلطی پر ہے۔ دلیل یہ ہے کہ (۱) عروض میں سبب ثقیل کا کوئی وجود نہیں ہے۔ یہ بات ہر شخص جانتا ہے کہ سبب ثقیل میں دونوں حروف کو متحرک تسلیم کیا جاتا ہے۔ رکن کی تشکیل کے لیے سبب اور وتد کے مختلف پیٹرن بنائے جاتے ہیں۔ اس اصول کے تحت جب سبب ثقیل کو وتد سے ملا کر رکن کی تشکیل کی جاتی ہے تو اس رکن میں چار متواتر حرکتیں آتی ہیں۔ یہ معاقبہ ہے۔ جو عروض میں جائز نہیں ہے۔ مثلاً سبب ثقیل + وتد مجموع = معاقبہ یہ صورت غلط ہے۔ اس طرح کا ایک فرضی یا غیر حقیقی رکن فعِلَتُن بنایا جا سکتا ہے ۔ جس کے ابتدائی چار حروف متحرک ہیں۔ اور معاقبہ پیدا کرتے ہیں ۔ (۲) اگر اخفش کی بات کو تسلیم کر لیا جائے تو از روئے عروض اس جزو رکن (سبب ثقیل) سے نئی بحور کی تشکیل نہیں ہوتی ۔ جب کہ فاصلہ کو اکائی مان کر دو رکن حاصل ہوتے ہیں۔ مثلاً

(۱) فاصلۂ صغریٰ + وتدِ مجموع
مُتَفَا + عِلُن = مُتَفَاعِلُن

(۲) وتدِ مجموع + فاصلۂ صغریٰ
مَفَا + عِلَتُن = مفَاعِلَتُن

اب سببِ خفیف کی طرح سببِ ثقیل کی صورتوں پر بھی غور کر لینا چاہیے ۔

(۱) سببِ خفیف + وتدِ مجموع + سببِ خفیف
فَا + عِلَا + تُن = فاعِلَاتُن

(۲) سببِ ثقیل + وتدِ مجموع + سببِ ثقیل = کوئی رکن برآمد نہیں ہوتا۔

اس موازنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ عروض میں سببِ ثقیل کا وجود نہیں ہے۔ یہ ایجادِ اخفش ہے مگر اس کا مدِ فضول ہونا بھی اظہر من الشمس ہے۔

(۳) اگر اخفش کے قول کے مطابق فاصلہ کو سببِ ثقیل + سببِ خفیف کا مجموعہ تسلیم کر لیں تو مُتَفَا کے الف کو زحاف "طے" کے ذریعے ساقط کر سکتے ہیں۔ جس سے مُتَفَاعِلُن کی مطوی شکل مُتَفَعِلُن حاصل ہوتی ہے۔ جو مہمل ہے۔ واضح رہے کہ قدر بلگرامی نے بھی اخفش کے نظریے کو رد کیا ہے۔

(۴) اس سلسلے میں چوتھی اور آخری بات یہ کہنی ہے کہ سببِ ثقیل کا وجود تسلیم کر لینے سے کوئی بحر برآمد نہیں ہوتی۔ جب کہ سببِ خفیف سے بحریں برآمد ہوتی ہیں۔ ایسا کوئی جز، جس کی کوئی افادیت نہ ہو، عروض جیسے سائنٹفک علم میں کس طرح جگہ پا سکتا ہے؟

وتد، سبب اور فاصلے (اصولِ تشکیل بحور) سے چھے ارکان اور ابتدائی چار ارکان سے مزید چار مقلوب ارکان حاصل ہوتے ہیں۔ جس کو ایک نقشے کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے۔

اجزائے اولیۂ شعر	حاصل شدہ رکن	مقلوب صورت
(۱) سبب + وتد	فاعِلُن	مَفعُولُن
(۲) سبب + سبب + وتد	مُس تَف عِلُن	مَفَاعی لُن
(۳) فاصلہ + وتد	مُتَفَاعِلُن	مُفَاعِلَتُن
(۴) سبب + سبب + وتد مفروق	مَف عُو لاتُ	فاع لاتُن
(۵) سبب + وتد مفروق + سبب	مُس تفع لُن	اس کی مقلوب صورت نہیں
(۶) سبب + وتد مجموع + سبب	فاعلاتُن	اس کی مقلوب صورت نہیں

وتدِ مفروقی کا ایک جواز تو یہی ہے کہ اصول ۱۴ اور ۱۵ سے وتدِ مفروقی کے ذریعے بعض ارکان حاصل ہوتے ہیں۔ دوسرا جواز یہ ہے کہ دائرۂ متوافقہ کی بنیاد سُباعی ارکان پر ہے جس میں وتدِ مجموع کے رکن کے ساتھ وتدِ مفروق کے رکن کا اجتماع ہوتا ہے۔ مثلاً بحرِ مضارع کا وزن ہے۔ مفاعی لُن فاع لاتن مفاعی لن فاع لاتن۔ اس میں دونوں کا اجتماع ملتا ہے۔ دائرۂ متوافقہ سے ۹ مسدس بحور اور ۵ مثمن بحور حاصل ہوتی ہیں۔ لہٰذا وتدِ مجموع اور وتدِ مفروق کے املا کا امتیاز ہر صورت میں قائم رکھنا ضروری ہے۔

جو عروضی وتدِ مجموعی اور مفروقی کا امتیاز باقی نہیں رکھتے وہ ارکان کا نام تجویز کرنے میں غلطی کرتے ہیں۔ مثلاً شمس الرحمٰن فاروقی نے بحرِ جدید، بحرِ خفیف، بحرِ قریب اور بحرِ مجتث کے جو ارکان تجویز کیے ہیں، وہ وتدِ مجموعی و مفروقی میں امتیاز نہ کرنے کی وجہ سے صحیح نہیں ہیں۔ فاروقی صاحب نے ان بحور کے ارکان کا املا اس طرح لکھا ہے۔

(۱) بحرِ جدید : فاعلاتن فاعلاتن مُستفعِلُن

اس بحر میں مستفعِلُن غلط ہے۔ مس تفع لُن ہونا چاہیے۔ صحیح وزن یہ ہے

فاعلاتن فاعلاتن مُس تفع لن

(۲) بحرِ خفیف : فاعلاتن مُستفعِلُن فاعلاتن

اس بحر میں مُستفعِلُن غلط ہے۔ یہاں مُس تفع لُن ہونا چاہیے

صحیح وزن یہ ہے

فاعلاتن مُس تفع لُن فاعلاتُن

(۳) بحرِ قریب : مفاعیلُن مفاعیلُن فاعلاتن

اس بحر میں فاعلاتن غلط ہے۔ یہاں فاع لاتن ہونا چاہیے۔

صحیح وزن یہ ہے

مفاعیلن مفاعیلن فاع لاتن

(۴) بحرِ مجتث : مستفعِلن فاع لاتن (دوبار)

اس بحر میں ارکان کا یہ املا قطعاً غلط ہے۔ یہاں مُس تفع لن فاعلاتن دوبار ہونا چاہیے۔ صحیح وزن اور صحیح املا یہ ہے

مُس تفع لن فاعلاتن مس تفع لن فاعلاتن

واضح رہے کہ بحر مجتث کے زیر نظر وزن کے رکن اول کو مفروقی، دوم کو مجموعی، سوم کو مفروقی اور چہارم کو مجموعی ہونا چاہیے۔ جب کہ فاروقی صاحب نے اس کے برعکس لکھا ہے۔[1]

طوالت کے خوف سے بحر جدید، بحر خفیف اور بحر قریب کے تجزیے اور تشریح سے صرف نظر کرتا ہوں۔ محض بحر مجتث کو بنیاد بنا کر چند اشارے کرتا ہوں۔ یہ نکتہ اہل علم سے پوشیدہ نہیں کہ بحر مجتث میں وتد کی بنیاد پر مجموعی ارکان اور مفروقی ارکان پر مختلف زحافات کا عمل ہوتا ہے۔ جس سے جداگانہ ارکان برآمد ہوتے ہیں۔ یعنی مجموعی ارکان پر زحاف کے عمل سے جو مزاحف ارکان برآمد ہوتے ہیں۔ وہ ان مزاحف ارکان سے مختلف ہوتے ہیں، جو مفروقی ارکان پر زحافات کے عمل سے برآمد ہوتے ہیں۔

رکن مستفعلن مجموعی اور رکن مُس تفع لن مفروقی پر الگ الگ زحافات کا عمل ہوتا ہے ایک کے زحاف دوسرے پر وارد نہیں ہو سکتے۔ ذیل میں ایک نقشے کے ذریعے ان دونوں ارکان کے زحافات لکھے جاتے ہیں۔ جس سے دونوں ارکان کے زحافات کا امتیاز واضح ہو جاتا ہے۔

مستفعلن مجموعی پر وارد ہونے والے زحاف	مُس تفع لن مفروقی پر وارد ہونے والے زحاف
(۱) خبن	(۱) خبن
(۲) طے	(۲) X
(۳) X	(۳) کف
(۴) رفع	(۴) X
(۵) X	(۵) قصر
(۶) قطع	(۶) X
(۷) X	(۷) حذف
(۸) عرج	(۸) X
(۹) طمس	(۹) X

---

[1] درس بلاغت ۱۹۸۱ء ترقی اردو بیورو، نئی دہلی ص ۹۵، ۹۶

(۱۰) خبل (طے + خبن)	(۱۰) X
(۱۱) X	(۱۱) شکل (کف + خبن)
(۱۲) خلع (خبن + قطع)	(۱۲) X
(۱۳) X	(۱۳) کبل (خبن + قصر)

اس نقشے سے یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ

(۱) ان دونوں ارکان پر محض ایک زحاف مشترک ہے۔ جو دونوں پر استعمال ہوتا ہے اور وہ زحاف خبن ہے۔

(۲) مستفعلن مجموعی پر آٹھ زحاف (خبن، طے، رفع، قطع، عرج، طمس، خبل اور خلع) کا استعمال ہوتا ہے۔ جس میں خبن کے علاوہ سات زحاف مخصوص ہیں۔ جو محض مستفعلن مجموعی پر وارد ہوتے ہیں۔ یہ زحاف رکن مس تفع لن مفروقی پر وارد نہیں ہو سکتے۔

(۳) مس تفع لن مفروقی پر چھے زحاف (خبن، کف، قصر، حذف، شکل اور کبل) وارد ہوتے ہیں۔ جس میں خبن کے علاوہ باقی دوسرے پانچ زحاف مس تفع لن مفروقی کے لیے مخصوص ہیں۔ یہ زحافات مستفعلن مجموعی پر وارد نہیں ہو سکتے۔ اس لیے وتد مجموعی و مفروقی کی بنیاد پر مستفعلن مجموعی اور مس تفع لن مفروقی کے املا کے امتیاز کو باقی رکھنا چاہیے۔ جس سے زحافات کا صحیح استعمال کیا جا سکتا ہے۔ اس فرق کو نظرانداز کرنے سے غلطی ناگزیر ہو جاتی ہے جو عروض کی صحت کے لیے سم قاتل ہے۔

یہ بات صاف ہو جانے کے بعد کہ مستفعلن مجموعی اور مس تفع لن مفروقی پر کن زحافات کا عمل ہوتا ہے، یہ بھی دیکھ لینا چاہیے کہ ان ارکان پر، ان کے مخصوص زحافات کے عمل سے کون کون سے مزاحف ارکان برآمد ہوتے ہیں۔ ذیل میں تین نقشے پیش کیے جاتے ہیں۔ پہلے میں مستفعلن مجموعی کے مزاحف ارکان اور مس تفع لن مفروقی کے مزاحف ارکان کا تقابلی گوشوارہ، دوسرے میں فاعلاتن مجموعی اور فاع لاتن مفروقی کے مزاحف ارکان کا تقابلی گوشوارہ اور تیسرے میں مستفعلن (مجموعی) اور مفعولات (مفروقی) کے مزاحف ارکان کا تقابلی گوشوارہ پیش کیا گیا ہے۔ اور ہر مزاحف رکن کے ساتھ اس کا نام بھی لکھ دیا ہے۔ تاکہ ہر رکن کے مخصوص مزاحف ارکان کی صحیح تشخیص ہو سکے۔

(۱) مستفعلن اور مفعولات کے مزاحف ارکان کا تقابلی گوشوارہ

مُس تَف عِلُن (مجموعی) کے مزاحف ارکان اور اُن کے نام			مُس تفع لُن (مفروقی) کے مزاحف ارکان اور ان کے نام		
(۱)	مَفاعلُن	(مخبون)	(۱)	مفاع لُن	(مخبون)
(۲)	مُفتَعِلُن	(مطوی)	(۲)	×	
(۳)	×		(۳)	مُس تفع لُ	(مکفوف)
(۴)	فاعلُن	(رفع)	(۴)	×	
(۵)	×		(۵)	مَفعُولُن	(مقصور)
(۶)	مَفعُولُن	(مقطوع)	(۶)	×	
(۷)	×		(۷)	مفعُولُ	(محذوف)
(۸)	مَفعُولان	(اعرج)	(۸)	×	
(۹)	فَعلان	(مطموس)	(۹)	×	
(۱۰)	فَعِلَتُن	(مجبول)	(۱۰)	×	
(۱۱)	×		(۱۱)	مُس تفع لُ	(مشکول)
(۱۲)	فَعُولُن	(مخلع)	(۱۲)	×	
(۱۳)	×		(۱۳)	فَعُولُن	(مکبول)

اس گوشوارے سے مندرجہ ذیل نتیجہ برآمد ہوتا ہے

(۱) اگرچہ دونوں ارکان پر خبن کے عمل سے مخبون مزاحف صورتیں حاصل ہوتی ہیں لیکن دونوں کا املا جداگانہ ہے۔ مُستفعِلُن (مجموعی) سے مفاعلُن (مجموعی) اور مُس تفع لُن (مفروقی) سے مفاع لُن (مفروقی) حاصل ہوتا ہے۔ اس لیے دونوں مزاحف ارکان کے اصل ارکان کو تلاش کرنے کے لیے ان کے مجموعی اور مفروقی املا کو بنیاد بنانا ہوگا۔

(۲) دونوں ارکان سے حاصل ہونے والے مزاحف ارکان کے نام جداگانہ ہیں۔ رکن مفروقی کی جگہ مجموعی اور مجموعی کی جگہ مفروقی رکھنے سے حاصل شدہ مزاحف ارکان اور اُن کے نام تبدیل ہو جاتے ہیں۔ جس سے بحر غلط ہو جاتی ہے۔

(۳) مُس تفع لُن (مفروقی) سے دو ارکان مفاع لن اور مُس تفع لُ مفروقی حاصل ہوتے ہیں۔ ان مزاحف ارکان کا املا مفروقی انداز سے ہی لکھا جانا چاہیے۔

(۴) مُستفعِلُن مجموعی سے آٹھ اور مُس تفع لُن مفروقی سے چھے مزاحف ارکان حاصل ہوتے ہیں۔ جس میں ایک مزاحف صورت مشترک (مخبون) ہے۔ لیکن دونوں کا املا جداگانہ ہے۔ جس سے ان مزاحف ارکان کے بنیادی ارکان پہچاننے میں مدد ملتی ہے۔ دوسرے تمام مزاحف ارکان کے نام جداگانہ ہیں۔

(۲) فاعلاتن اور فاع لاتن کے مزاحف ارکان کا گوشوارہ

فاعلاتُن (مجموعی) کے مزاحف ارکان اور ان کے نام			فاع لاتُن (مفروقی) کے مزاحف ارکان اور ان کے نام		
(۱)	فعِلاتن	(مخبون)	(۱)	×	
(۲)	فاعِلاتُ	(مکفوف)	(۲)	فاع لاتُ	(مکفوف)
(۳)	فاعِلان	(مقصور)	(۳)	فاعلان	(مقصور)
(۴)	فاعِلُن	(محذوف)	(۴)	فاع لُن	(محذوف)
(۵)	فَعِلُن	(مربوع)	(۵)	×	
(۶)	فعِلاتُ	(مشکولُ) (مرکب)	(۶)	×	
(۷)	فع	(مجوف) (مرکب)	(۷)	×	
(۸)	فعِلان	(مکبول)	(۸)	×	

اس گوشوارے سے مندرجہ ذیل نتیجہ برآمد ہوتا ہے۔

(۱) فاعلاتن (مجموعی) سے آٹھ مزاحف ارکان اور فاع لاتن (مفروقی) سے تین مزاحف ارکان حاصل ہوتے ہیں۔

(۲) دونوں ارکان پر تین زحاف (قصر، حذف، کف اور کبل) مشترک طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ یعنی دونوں سے تین مشترکہ مزاحف ارکان حاصل ہوتے ہیں۔ لیکن دونوں کی

مکفوف، مقصور اور محذوف شکلوں میں فرق ہے۔ رکن مجموعی سے مجموعی اور رکن مفروقی سے مفروقی مزاحف شکلیں حاصل ہوتی ہیں۔ دونوں کا املا جدا گانہ ہے۔

(۳) فاعلاتن (مجموعی) سے چار ایسی مزاحف صورتیں حاصل ہوتی ہیں، جو دوسرے رکن سے حاصل نہیں ہوتیں۔

املا کا فرق اٹھا دینے سے مجموعی اور مفروقی رکن کے مزاحف ارکان کا امتیاز نہیں کیا جا سکتا۔ جس سے بحر کے تعین میں پیچیدگی پیدا ہوتی ہے۔

(۳) مُس تف علن (مجموعی) اور مف عولات (مفروقی) کے مزاحف ارکان کا گوشوارہ

مُستفعلن (مجموعی) کے مزاحف ارکان اور ان کے نام			مف عو لات (مفروقی) کے مزاحف ارکان اور ان کے نام		
(۱)	مُفاعلن	(مخبون)	(۱)	مفاعیلُ	(مخبون)
(۲)	مُفتعلن	(مطوی)	(۲)	فاع لاتُ	(مطوی)
(۳)	فاعلن	(مرفوع)	(۳)	مُفعول	(مرفوع)
(۴)	مفعولن	(مقطوع) یا مطوی مسکن	(۴)	×	
(۵)	فعلن	(اخذ)	(۵)	×	
(۶)	×		(۶)	مفعولان	(موقوف)
(۷)	×		(۷)	مفعولن	(مکشوف)
(۸)	مفعولان	(اعرج)	(۸)	×	
(۹)	×		(۹)	فعلن	(اصلم)
(۱۰)	فعلان	(مطموس)	(۱۰)	×	
(۱۱)	فعلاتن	(مجبول) مرکب	(۱۱)	فعلاتُ	(مجبول)
(۱۲)	×		(۱۲)	فع	(منحور)
(۱۳)	فعولن	(مخلع) مرکب	(۱۳)	×	
(۱۴)	×	مرکب	(۱۴)	فاع	(مجدوع)

اس گوشوارے سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ

(۱) مُستفعلن (مجموعی) سے ۹ اور مفعُولاتُ (مفروقی) سے ۹ مزاحف ارکان حاصل ہوتے ہیں۔ جن میں چار مزاحف ارکان مشترک ہیں۔ لیکن دونوں ارکان کے مشترک حاصل شدہ مزاحف ارکان جدا جدا ہیں۔ ان کی شکلیں مختلف ہیں اور ہر ایک کا الگ اپنا وجود ہے۔

(۲) دونوں میں بعض ارکان مشترک ہیں مثلاً مفعُولان جو مستفعلُن (مجموعی) کے تحت مقطوع اور مفعُولاتُ (مفروقی) کے تحت مکشوف ہے۔ یعنی دونوں بنیادی ارکان پر مختلف زحافات کے عمل سے صورت کی حد تک ایک رکن برآمد ہوتا ہے۔ لیکن اپنے اصل رکن اور اُس پر وارد ہونے والے مخصوص زحاف کی نسبت سے اس کے نام دونوں جگہ الگ الگ ہیں۔

(۳) دونوں ارکان پر الگ الگ زحاف وارد ہوتے ہیں۔ اس لیے الگ الگ مزاحف ارکان برآمد ہوتے ہیں۔ اور ان کے نام بھی اپنے اپنے مخصوص زحافات کی نسبت سے الگ الگ ہیں۔

اگر املا کی قید ہٹا دی جائے تو نہ صرف یہ کہ خلطِ مبحث ہوجائے گا بلکہ عروض کے بنیادی اصولوں سے انحراف بھی ہوگا۔ اس لیے وہ عروضی جو وتدِ مجموع اور وتدِ مفروق میں حدِ فاصل قائم نہیں کرتے یا دونوں میں کوئی امتیاز نہیں کرنا چاہتے، وہ یا تو عروض کے بنیادی اصولوں سے واقف نہیں ہیں یا پھر عروض کی دنیا میں جان بوجھ کر نراج پیدا کرنا چاہتے ہیں۔

ہمارے خیال میں یہ غلطی محض شمس الرحمان فاروقی صاحب نے ہی نہیں کی ہے۔ بلکہ اس میدان میں بعض بڑے عروضی بھی راہِ راست پر نہیں ہیں۔ یہ غلطی یاس یگانہ چنگیزی کے یہاں بھی ملتی ہے۔ انھوں نے بحرِ جدید مسدس اور بحرِ مشاکل مسدس کے اوزان میں ارکان کا صحیح املا نہیں لکھا ہے۔ جس سے ارکان کے نام اور زحافات کا عمل بدل جانے سے بحر کی ساخت اور نام سب کچھ بدل جاتا ہے۔ مثلاً

(۱) بحرِ جدید مسدس سالم : فاع لاتن فاعلاتُن مستفعلُن (یگانہ) [۱]
صحیح وزن یہ ہے : فاعلاتن فاعلاتن مُس تفع لُن

[۱] چراغِ سخن طبع ثانی دسمبر ۱۹۳۴ء لکھنؤ

اس بحر میں پہلا اور دوسرا رکن مجموعی اور تیسرا مفروقی ہے۔ یہ امتیاز محض املا کی بنیاد پر قائم رہ سکتا ہے۔ اور اسی کی بنیاد پر ارکان کو صحیح نام دیے جا سکتے ہیں۔

(۲) بحرِ شاکل مسدس سالم : فاعلاتن مفاعیلن مفاعیلن (یگانہ) ؎

صحیح وزن یہ ہے : فاع لاتن مفاعیلن مفاعیلن

اس بحر میں فاعلاتن نہیں فاع لاتن (وتد + سبب + سبب) آتا ہے۔ املا بدل جانے سے رکن کا نام بدل جاتا ہے۔ نتیجہ میں غلطی سرزد ہو جاتی ہے۔

اس بحث سے ثابت ہوتا ہے کہ عروض میں ارکان کی صورت سے ان کے نام وابستہ ہیں۔ اس لیے وتدِ مجموعی اور وتدِ مفروقی اور ان کے مزاحف ارکان کے املا کے باہمی امتیاز کو ہر صورت میں باقی رکھنا چاہیے۔ اسی میں عروض کی صحت کا راز پنہاں ہے۔

باب (۲)

نقدِ معائب

نثر انسانی تمدن کے ارتقا کی ایک خاص منزل پر عالم وجود میں آتی ہے۔ اور اس کی قواعد اُس کے ارتقا کے ایک خاص مرحلے پر لکھی جاتی ہے۔ قواعد شاعری اور اس کی بوطیقا یعنی شعریات کو بھی متاثر کرتی ہے۔ یہ خیال صحیح نہیں کہ اُردو میں معائبِ سخن کے نام سے جو کچھ ملتا ہے، اس کا تعلق صرف شاعری سے ہے۔ نثر یا قواعد سے نہیں ہے۔ لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔ بہت سے معائبِ سخن قواعد کے اصولوں سے انحراف کرنے یا ان سے بے تعلق ہونے سے پیدا ہوتے ہیں۔ معائبِ سخن شعری ہیئت کے حسن کو مجروح کرتے ہیں اور معنیات پر بھی اثر انداز ہوتے ہیں۔ اچھی اور سچّی شاعری کرنے کے لیے قواعد کا علم ضروری ہے۔ جس کے بغیر معائبِ سخن سے دامن نہیں بچایا جاسکتا۔ معائبِ سخن کا قواعد پر کتنا انحصار ہے، اس نکتہ کو سمجھنے کے لیے ذیل میں تعقید اور شتر گربہ کا ایک مختصر سا جائزہ پیش کیا جاتا ہے۔

تعقید کے لغوی معنی گانٹھ باندھنے یا گرہ پڑجانے کے ہیں۔ لیکن اصطلاح شاعری میں تعقید ایک عیب ہے۔ جس میں الفاظ کا دروبست بگڑ جاتا ہے۔ اور ترتیب الفاظ میں گتھی سی پڑ جاتی ہے۔ اس کے بہت سے اسباب ہیں۔ یہ گتھی کبھی کبھی بحر و وزن اور ردیف و قوافی کی پابندی سے پیدا ہوتی ہے۔ کبھی کبھی شعر کی زمین الفاظ کا دروبست بگاڑ دیتی ہے۔ عام طور پر تعقید کے امکانات ان زمینوں میں زیادہ ہوتے ہیں، جو افعال پر ختم نہیں ہوتیں۔ لیکن عام طور پر تعقید شاعر کے عجز بیان اور عجز علم سے پیدا ہوتی ہے۔ عجز بیان شاعر کی تخلیقی قوّت کی کمزوری کو ظاہر کرتا ہے۔ اور عجز علم عام طور پر اصول قواعدِ فن اور شعریات سے ناواقفیت کا ثبوت مہیا

کرتا ہے۔ اس طرح الفاظ کی گتھی یا تعقید دو طرح کی ہوتی ہے۔ ایک فطری، جو شاعری کے مخصوص مزاج یا ضرورتِ شعری کی رہینِ منت ہوتی ہے۔ اس سے کلام میں حسن پیدا ہوتا ہے۔ یہ شاعری کے لیے ناگزیر ہے۔ اس سے کوئی شاعر دامن نہیں بچا سکتا۔ مثلاً ایک استفسار ہے "کب آؤ گے؟" یہ صاف اور صحیح زبان ہے لیکن اس کی جگہ یہ کہا جائے کہ "آؤ گے کب؟" تو الفاظ کا دروبست بدل جاتا ہے۔ لیکن الفاظ کی یہ بدلی ہوئی ترتیب انسانی ذہن کی مخصوص کیفیت کی ترجمان ہے۔ اس لیے اس میں ایک خاص لطف ہے۔ یہ جذبے یا خیال کو واضح کرتی ہے۔ مبہم اور گنجلک نہیں۔ اس طرح کے بہت سے فقرے بولے اور سنے جاتے ہیں۔ شاعری میں بھی اس طرح کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ مثلاً

نہ خریدار کا حصہ ہوں نہ حق بائع کا
میں وہ دانہ ہوں کہ گر جائے کفِ میزاں سے

ازروئے قواعد "بائع کا حق" ہوتا مگر شاعر نے الفاظ کی تقدیم و تاخیر کر کے "حق بائع کا" لکھا ہے۔ اس سے شعر میں حسن پیدا ہو گیا اور معانی کی ترسیل میں آسانی ہوئی۔ تعقید کی ایسی شکلیں مستحسن ہیں جن سے کلام میں زور، استعجاب اور حسن پیدا ہوتا ہے۔ یا ترسیلِ خیال یا اظہارِ خیال یا اظہارِ احساس کا عنصر بڑھتا ہے۔

دوسری گتھی یا تعقید غیر فطری ہوتی ہے۔ جو عجزِ بیان اور عجزِ علم کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اس زمرے میں تعقید کی دو قسمیں آتی ہیں جنھیں تعقیدِ لفظی اور تعقیدِ معنوی کا نام دیا جاتا ہے۔ تعقیدِ لفظی عام طور پر نحوی اصولوں سے انحراف کرنے سے پیدا ہوتی ہے۔ اور تعقیدِ معنوی حسنِ بیان سے صرفِ نظر کرنے سے وارد ہوتی ہے۔ تعقیدِ لفظی کی دو صورتیں عام ہیں۔

(۱) افعال کا ٹکڑے ہو کر ایک دوسرے سے دور جا پڑنا۔ بعض اوقات مصرع میں فعل ٹکڑے ہو جاتا ہے۔ دونوں ٹکڑے ایک دوسرے سے دور جا پڑتے ہیں۔ دونوں ٹکڑوں کے درمیان الفاظ خالی جگہ کو پُر کرتے ہیں۔ اس سے ترتیبِ الفاظ بگڑ جاتی ہے اور گتھی پڑ جاتی ہے۔ مثلاً

ڈالی گئی جو فصلِ خزاں میں شجر سے ٹوٹ

اس مصرع میں فعل "ٹوٹ گئی" استعمال ہوا ہے۔ شاعر نے اس کو "گئی ٹوٹ" بنایا۔ پھر دونوں ٹکڑوں کو ایک دوسرے سے دور کیا۔ پھر درمیان میں ایک چھے لفظوں کا فقرہ "جو فصلِ خزاں میں شجر سے"

رکھا۔ جس سے قواعد کے اصولوں کا خون ہوا۔ اور اسی سبب سے تعقیدِ لفظی کا عیب پیدا ہوا۔
ان اشعار میں اسی نوع کی تعقید ہے۔

بین کرتا سنگِ میل آخری ہے سامنے
ہے یہیں ختمِ سفر کا فیصلہ ہوتا ہوا
(مصور سبزواری)

تھے اُس پہ عکس، یہ کن منزلوں کے پڑتے ہوئے
پلٹ کے دیکھا نہ اُس نے مجھے بچھڑتے ہوئے
(مصور سبزواری)

(۲) متصل الفاظ کا دُور دُور ہو جانا۔ کبھی کبھی وہ الفاظ اور فقرے جواز روئے قواعد متصل ہوتے ہیں، ایک دوسرے سے دور ہو جاتے ہیں۔ جس سے شعر میں گرہ سی پڑ جاتی ہے۔ مثلاً

صبح پیری شام ہونے آئی میرؔ
تو نہ چیتا یاں بہت دن کم رہا
(میر تقی میر)

اس شعر کے دوسرے مصرع میں الفاظ کی ترتیب اس طرح بدل گئی ہے کہ متصل الفاظ بکھر کر ایک دوسرے سے دور ہو گئے ہیں۔ شاعر یہ کہنا چاہتا ہے کہ " اے میر! صبح پیری کی شام ہونے کو آئی ہے۔ دن (وقت) کم رہ گیا ہے۔ مگر تو بیدار (چیتا) نہ ہوا۔" شاعر نے دن کم رہا فقرے کو، جو اصولاً مقدم ہونا چاہیے تھا، موخر کر دیا۔ اور "تو نہ چیتا" فقرہ کو جو موخر ہونا چاہیے تھا مقدم کر دیا۔ الفاظِ متصل کو توڑ کر بکھیر دیا۔ اور انھیں غیر اصولی طور پر مقدم و موخر کر دیا۔ دونوں ٹکڑوں کے درمیان "یاں بہت" الفاظ بھی شامل کر دیے جس سے تعقید پیدا ہو گئی۔ اس مصرع سے ایسا گمان ہوتا ہے کہ شاعر یہ کہ رہا ہے کہ تو نہ چیتا اگرچہ وہ کم دن رہا۔ حالانکہ شاعر کا مفہوم دوسرا ہے وہ یہ کہتا ہے کہ تو نے ساری عمر گزار دی، پیری کی سحر کی شام ہونے کو آئی ہے، فرصتِ ہستی کم ہے۔ مگر تو ہوشیار اور بیدار نہ ہوا، غافل کا غافل ہی رہا۔ لیکن تعقید نے شعر کی ہیئت کو متاثر کر کے ذہن کو اس سے غلط نتیجہ اخذ کرنے کی طرف مائل کر دیا۔ اس نوع کی تعقید کی چند مثالیں اور سُنیے۔

ذبح وہ کرتا تو ہے، پر چاہیے، اے مرغِ دل
دم پھڑک جائے (تڑپتا دیکھ کر) صیاد کا

لیتا (نہ اگر دل تمھیں دیتا) کوئی دم چین
کرتا (جو نہ مرتا) کوئی دن آہ و فغاں اور

(غالب)

اس تجزیے سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ تعقید کا عیب فعل کے دو ٹکڑے ہوکر ایک دوسرے سے دور جا پڑنے یا متصل فقروں کو ایک دوسرے سے دور کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ مختصراً کہا جا سکتا ہے کہ الفاظ، فقروں اور افعال کے غیر قواعدی اور غیر فنکارانہ استعمال سے تعقید کا عیب پیدا ہوتا ہے۔

شتر گربہ کے معنی اونٹ اور بلی کے ہیں۔ لیکن اصطلاحِ شاعری میں ایک عیب ہے۔ جس میں شاعر دو متضاد، انمل اور بے جوڑ چیزوں کو ایک مصرع یا ایک شعر یا ایک قطعہ و نظم میں جمع کر دیتا ہے۔ داغ دہلوی نے اپنے ہدایت نامہ میں اس سقم کا یہ اصول بتایا ہے۔

ایک مصرع میں ہو تو اور دوسرے مصرع میں تم
یہ شتر گربہ ہوا، میں نے اُسے ترک کیا

قواعد کی روشنی میں غور کرنے سے پتا چلتا ہے کہ شتر گربہ دو قسم کا ہوتا ہے۔ (۱) شتر گربہ صیغی (۲) شتر گربہ زمانی یا فعلی۔

شتر گربہ صیغی یہ ہے کہ ایک شخص کے لیے قواعد کے دو مختلف صیغوں کا استعمال کیا جائے یعنی ایک ہی شخص کو ایک ہی شعر میں کبھی صیغۂ واحد سے مخاطب کیا جائے اور کبھی صیغۂ جمع سے بشلاً

پھولوں میں غزل رکھنا، یہ رات کی رانی ہے
اِس میں تری زلفوں کی بے ربط کہانی ہے

(بشیر بدر)

پہلے مصرع میں فعل رکھنا کا استعمال ہوا ہے۔ جس کی ضمیر "تم" محذوف ہے۔ رکھنا فعل کی ضمیر تو ہو ہی نہیں سکتی۔ یعنی شاعر کا خیال ہے کہ "(تم) پھولوں میں غزل رکھنا (کیونکہ) یہ رات کی رانی ہے۔ دوسرے مصرع میں "تری" کا استعمال کیا ہے۔ جبکہ پہلے مصرع کے تناظر میں تم کے ساتھ "تمھاری" کا محل ہے۔ قواعد میں تم کے ساتھ تمھاری ہی آتا ہے۔ شاعر دوسرے مصرع میں کہتا ہے کہ "اس میں تری زلفوں کی بے ربط کہانی ہے۔" اس لیے اس شعر میں شتر گربہ صیغی ہے۔

چونکہ شتر گربہ صیغی کا انحصار واحد اور جمع کی غیر موزوں اور بے محل انداز سے یکجا کرنے پر

ہے۔ اس لیے اس کی ایک اور شکل بھی ملتی ہے جو بہت صورت حرام ہے اور مشکل سے پہچانی جاتی ہے۔ کبھی شاعر غیر شعوری طور پر ایک ہی چیز کے لیے دو صیغے یعنی واحد اور جمع استعمال کر لیتا ہے۔ مثلاً

تجھ کو کیا، خیر ہوئی یا نہ ہوئی جانوں کی
رہ گئی نوک تو قاتل ترے پیکانوں کی

اس میں شاعر نے "پیکانوں" (جمع) کے لیے "نوک" (واحد) استعمال کیا ہے۔ جبکہ نوک (واحد) کے ساتھ پیکاں (واحد) آنا چاہیے۔ اور نوکوں یا نوکیں (جمع) کے ساتھ پیکانوں از روئے قواعد صحیح ہے۔ یہ عیب اس دور کے بعض مشہور شاعروں کے یہاں بھی پایا جاتا ہے۔ مثلاً

خوشی ہم غریبوں کی، جیسے میاں
مزاروں پہ چادر چڑھائی ہوئی

(بشیر بدر)

خوشی کی مناسبت سے چادر کی تشبیہ واحد ہے۔ چادر کی نسبت سے مزار بھی واحد ہی ہونا چاہیے مگر شاعر نے "مزاروں" (جمع) لکھا ہے۔ غریب نے ایک چادر بہت سے مزاروں پر چڑھوادی ہے۔ اسی کا نام شتر گربہ صیغی ہے۔

ایک شعر ہے۔

زندانِ جدائی میں خوشبو ہو ترنم کی
میں نے تری یادوں کی زنجیر ہلادی ہے

(مظہر امام)

اس شعر کی نثر یہ ہے

"(تم) زندانِ جدائی میں ترنم کی خوشبو ہو۔ میں نے تری یادوں کی زنجیر ہلادی ہے"

پہلے مصرع میں تم ضمیر ہے جو محذوف ہے۔ دوسرے میں تری ہے۔ ایک ہی شخص کو ایک ہی شعر میں تم اور تری ضمیر سے مخاطب کرنا صریحاً شتر گربہ ہے۔

حسبِ ذیل اشعار میں بھی شتر گربہ ہے

یہ ایک پیڑ ہے آ اس سے مل کے رو لیں ہم
یہاں سے تیرے مرے راستے بدلتے ہیں (بشیر بدر)

ردیف کی مناسبت سے ضمیر محذوف (ہم) ہے۔ دوسرے مصرع میں تیرے مرے ہے۔

کھلا دے پھول میرے باغ میں پیغمبروں جیسا
رقم ہو جس کی پیشانی پہ اک آیت بشارت سی

(بشیر بدر)

ایک پھول کو (متعدد) پیغمبروں سے تشبیہ دی ہے۔ پھول واحد اور پیغمبروں جمع اس میں شتر گربہ صیغی ہے۔

شتر گربہ زمانی یا فعلی یہ ہے کہ ایک شعر میں دو مختلف زمانوں کا بے محل اجتماع کر دیا جائے۔ مثلاً

ہیں ایک دوسرے پہ لمحے ٹوٹ پڑنے کے
وہ کہہ رہے تھے کبھی ہم نہیں بچھڑنے کے

(مصور سبزواری)

اس شعر کے مصرع اولیٰ میں فعل حال "ہیں" اور مصرع ثانی میں فعل ماضی "کہہ رہے تھے" استعمال ہوا ہے۔ اور غیر موزوں نیز بے محل استعمال ہوا ہے۔ جو قواعد کی سراسر خلاف ورزی ہے۔ اس لیے اس میں شتر گربہ زمانی کا عیب پیدا ہو گیا ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار میں اسی نوعیت کا شتر گربہ زمانی ہے۔

آنگن میں وہ کھڑا ہو تو سایہ گلی میں ہو
کہتے ہیں "ایک شخص بہت شاندار تھا"

(مصور سبزواری)

کھڑا ہو اور تھا کا اجتماع ہے، جو فعل کی دو الگ زمانی صورتیں ہیں۔ جن کا اجتماع صحیح نہیں۔

تلوار سے کاٹا ہے، پھولوں بھری ڈالی کو
دنیا نے نہیں چاہا، ہم چاہنے والوں کو

(بشیر بدر)

شعر میں کاٹا ہے اور چاہا کا اجتماع بے محل اور خلاف قواعد ہے۔ اس لیے شتر گربہ زمانی ہے۔

مندرجہ ذیل اشعار میں بھی شتر گربہ فعلی ہے۔

تمام عمر مرا دم اُسی دھوئیں میں گھٹا
وہ اک چراغ تھا میں نے اُسے بجھایا ہے

اتنی ملتی ہے مری غزلوں سے صورت تیری
لوگ تجھ کو مرا محبوب سمجھتے ہوں گے

ہونٹوں پہ محبت کے فسانے نہیں آتے
ساحل پہ سمندر کے خزانے نہیں آتے

(بشیر بدر)

یہاں یہ نکتہ بھی قابل غور ہے کہ اس کلیے میں بعض استثنائی صورتیں بھی ہیں۔ یہ استثنا قواعد نے ہی کیا ہے۔ شلاً لفظ "دیکھیے" کا استعمال قابلِ غور ہے۔ یہ لفظ بول چال میں اپنے خاص موقع و محل پر بولا اور لکھا جاتا ہے۔ شلاً

لے چلے کوچۂ دلدار سے میت میری
دیکھیے! لوگ اسے لے کے کہاں جاتے ہیں

(داغ)

بادی النظر میں "دیکھیے" کا استعمال ذہن کو شترگربہ کی طرف مائل کرتا ہے۔ لیکن اس میں شترگربہ نہیں ہے۔ اس لیے ایسے موقعوں پر محتاط انداز اختیار کرنا چاہیے۔ اور قواعد کی فراہم کی ہوئی سہولتوں سے استفادہ کرنا چاہیے۔

اس مختصر تجزیے کا حاصل یہ ہے کہ

(۱) بہت سے معائبِ سخن کا انحصار قواعد کے اصولوں کی خلاف ورزی پر ہے۔ اگر قواعد کے اصولوں کا احترام کیا جائے تو شاعر بہت سے معائب سے گریز کر سکتے ہیں۔

(۲) تعقیدِ لفظی اور تعقیدِ معنوی نحوی اصولوں اور بیان کے قاعدوں سے انحراف کرنے پر وارد ہوتی ہے۔ لیکن تعقید کی بعض قواعدی اور تخلیقی صورتوں سے کلام میں حسن پیدا ہوتا ہے اور ترسیلِ معانی کی قوت پیدا ہوتی ہے۔ اس لیے اس مسئلہ پر مزید غور و فکر سے کام لینا چاہیے۔

(۳) شترگربۂ زمانی اور شترگربۂ صیغی اصول قواعد سے گریز کرنے پر کلام میں وارد ہوتا ہے۔ شترگربۂ صیغی میں ضمیروں کا استعمال اور شترگربۂ زمانی میں افعال کا استعمال بہت اہمیت رکھتا ہے۔

اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ قواعد کی طرف سے بے نیازی کا رجحان معائب فن کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ جس سے ایک طرف شعری ہیئت کا حسن مجروح ہوتا ہے اور دوسری طرف بے علمی اور گمراہی پھیلتی ہے۔

باب (۳)

نئی اردو اور ہندی غزل کا عروضی مطالعہ

ہندی اور اردو بظاہر دو الگ الگ بھاشائیں ہیں۔ لیکن بنیادی طور پر یہ الگ الگ نہیں ہیں۔ لسانیات LINGUISTICS نے ثابت کر دیا ہے کہ دونوں کی بنیاد ایک ہے۔ جس کو قواعد کہہ سکتے ہیں۔ ان دونوں بھاشاؤں کو ایک شاخ پر کھلے ہوئے دو پھول کہا جا سکتا ہے۔ اردو شاعری نے ہندستانی قواعد دیا کرن کو اپنا کر اس میں عربی و فارسی عروض یا چھند شاستر کا پیوند لگایا۔ ہندی شاعری نے ہندستانی قواعد یا ویاکرن کو بنیاد بنا کر سنسکرت کے چھند شاستر یا عروض کا جوڑ لگایا۔ عربی و فارسی عروض یا چھند شاستر کی بنیاد رکن، "ورن" یا سلیبل پر ہے۔ اس لیے اردو بحروں کے سنگیت میں کساوٹ یا سڈول پن ملتا ہے۔ ہندی چھندوں کی بنیاد ماتراؤں کی گنتی پر ہے۔ اس لیے اس میں لچک اور کسی حد تک ڈھیلا پن ملتا ہے۔ اس فرق کے باوجود ہندی کی بحریں اردو شاعری میں اور اردو کی بحریں ہندی شاعری میں مستعمل ہیں۔ دونوں نے ایک دوسرے کے عروضی آہنگ کو اپنایا ہے۔

میں نے اپنے مقالے میں نئی اردو اور ہندی غزل کا عروضی (تقابلی) مطالعہ پیش کیا ہے۔ اس طرح اردو میں ہندی کے چھندوں، اور ہندی میں اردو کی بحروں کی تلاش کر کے ان کا نام کرن بھی کیا ہے۔ یعنی عروضی ارکان کا تعین کر کے بحروں کا نام تجویز کیا ہے۔

کچھ نئی ہندی غزلوں کا چھند شاستریہ یا عروضی تجزیہ اس طرح ہے۔

(۱) دو چار بار ہم جو کبھی ہنس ہنسا لیے
سارے جہاں نے ہاتھ میں پتھر اٹھا لیے
(کنور بے چین)

مفعولُ فاع لاتُ مفاعیلُ فاع لُن / فاع لان
اخرب مکفوف مکفوف محذوف مقصور

○ بحرِ مضارع مثمن

یہاں یہ نکتہ بھی قابلِ غور ہے کہ اردو قافیے کے نقطۂ نظر سے کنور بے چین جی کے مطلع میں "ایطا" کا عیب بھی ہے۔

(۲) ہر سانس پر لدا ہے، بوجھا کسی تھکن کا
جیون نَیَن کے چھجے پر ہو بہار اشرو گھن کا
(کنور بے چین)

مفعولُ فاعِ لاتن مفعولُ فاعِ لاتن
اخرب مکفوف مکفوف / مخنق سالم

○ بحرِ مضارع مثمن

---

(۳) گلشن سے جو اتراتی آنگن میں بہار آئی
خوش ذوق دلھن اُس کی شوخی کو سنوار آئی
(شمشیر بہادر)

مفعولُ مفاعی لُن مفعولُ مفاعی لن
اخرب مکفوف مکفوف / مخنق سالم

○ بحرِ ہزج مثمن

---

(۴) اپنے دل کا حال یارو ہم کسی سے کیا کہیں
کوئی بھی ایسا نہیں ملتا جسے اپنا کہیں
(شمشیر بہادر)
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن / فاعلان
سالم سالم سالم محذوف / مقصور
○ بحرِ رمل مثمن

(۵) اندھیری رات ہے میں ہوں اکیلا دیپ جلتا ہے
ہوا جگ جگ کے سوتی ہے، پتھک اب کون چلتا ہے
(ترلوچن)
مفاعی لن مفاعی لن مفاعی لن مفاعی لن
سالم سالم سالم سالم
○ بحرِ ہزج مثمن

(۶) آگ پانی سے بھرا پیالا گلاب
ہے ہماری آبرو والا گلاب
(بیرشولن پرتیک)
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن / فاعلان
سالم سالم محذوف / مقصور
○ بحرِ رمل مسدس

(۷) ہم ترے پیار میں اے یار وہاں تک پہنچے
جہاں یہ بھول گئے ہم کہ کہاں تک پہنچے
(گوپال داس نیرج)
فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن / فعلن
سالم مخبون مخبون مخبون / مخبون
محذوف / محذوف
مسکن
○ بحرِ رمل مثمن

اس مطلع کے دوسرے مصرع میں لفظ "جہاں" کا الف بحر سے خارج ہوتا ہے، یہ ایک عروضی دوش ہے۔

(۸) کوئی شہر گم شدہ ہے، کوئی گانو اَن سُنا ہے
انھیں خاص اُلجھنوں سے نیا آدمی بنا ہے
(شیر جنگ گرگ)

فعلاتُ فاعلاتن فعلاتُ فاعلاتن
مشکول سالم مشکول سالم

○ بحرِ رمل مثمن

---

(۹) چاندنی چھت پہ چل رہی ہوگی
اب اکیلی ٹہل رہی ہوگی
(دُشینت کمار)

فاعلاتن مفاعِلن فعِلن / فعلن
سالم مخبون مخبون / مخبون
محذوف / محذوف
مسکن

○ بحرِ خفیف مسدس

---

(۱۰) اگر خدا نہ کرے سچ یہ خواب ہوجائے
تری سحر ہو مرا آفتاب ہوجائے
(دُشینت کمار)

مفاعِلن فعِلاتن مفاعِلن فعِلن / فعلن
مخبون مخبون مخبون مجنون / مجنون
محذوف / محذوف
مسکن

○ بحرِ مجتث مثمن

(۱۱) سانجھ گہری ہو رہی ہے درد گہرا ہو رہا ہے
پُروتوں کی گود میں دِن کا اُجالا سو رہا ہے
(رام کمار چترویدی)

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
سالم سالم سالم سالم

○ بحر رمل مثمّن

یہ بحر پراچین اردو شاعری میں کم سے کم استعمال ہوئی ہے۔ لیکن جدید اردو شاعری میں اِس کا بہت استعمال ملتا ہے۔ ہندی کی آدھونک غزل میں اس کا چلن ثابت کرتا ہے کہ یہ بحر آدھونک کویوں اور شاعروں کی اُنوبھوتی کے اظہار کے لیے موزوں ہے۔

ہندی غزل کے اس چھند شاستریہ وِشلیش یا عروضی تجزیے سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ (۱) اگرچہ ہندی کویتا نے اردو شاعری کا شروع ہی سے اثر قبول کیا ہے۔ لیکن آدھونک ہندی غزل نے اردو غزل سے اس کے سوندریہ شاستریہ عناصر اور اظہار کے سانچوں کو پوری طرح اپنانے کی کوشش کی ہے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ اردو کی ساری پُرچلِت اور پرسدھ بحریں ہندی غزل میں ظاہر ہوئی ہیں۔ (۲) یہاں یہ بات خاص طور پر کہنے کی ہے کہ اردو غزل میں بحروں کے علاوہ قافیے یا تُک کا ایک سائنٹی فک نظام ملتا ہے۔ ہندی کویوں نے اپنی غزلوں میں بڑی حد تک اسے باقی رکھا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ کہیں کہیں قافیے کے سدھانتوں کی خلاف ورزی ہوئی ہے۔ جیسے دُشینیت کمار نے ایک استھان پر گُزر کا قافیہ اُکھڑ کیا ہے۔ اُن کا مطلع ہے

بائیں سے مُڑ کے دائیں دِشا کو گُزر گیا
کیسا شگُن ہوا ہے کہ برگد اُکھڑ گیا
(دُشینیت کمار)

اس مطلع میں دُشینیت جی نے قافیے کے اَنتم اُکشر " ڑ " کا تو دھیان رکھا ہے۔ جس کو اردو قافیہ شاستر میں 'حرفِ روی' کہتے ہیں۔ لیکن قافیے کے اَنتم اکشر (حرفِ آخر) سے پہلے جو حرکت یا ماترا آتی ہے، جسے اردو میں زبر، زیر اور پیش کہتے ہیں یا ہندی میں ऊ، आ یا ऊ کی ماترا کہتے ہیں۔ اس کا دھیان نہیں رکھا ہے۔ اس سے قافیے کی موسیقیت پر بُرا اثر پڑتا ہے۔ جو شعر کے حُسن یا سوندریہ کو بھی کم کر دیتا ہے۔ اس شعر کے سلسلے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ "اکھڑ" کا قافیہ

یا ٹنگ ' لڑیا جکڑ '، تو ہو سکتا ہے، لیکن ' گرمڑ '، کبھی نہیں ہو سکتا۔ اس اُلوچنا کے ساتھ ساتھ میں یہ بھی کہنا چاہتا ہوں کہ جدید ہندی غزل میں ایسی کمزوریاں بہت ملتی ہیں۔ پھر بھی زیادہ تر غزلوں میں بحر اور قافیے کا وہی انداز ملتا ہے، جو اردو غزل کے سوندریہ شاستر یا شعریات کا آدھار ہے (۳) تیسرا رجحان یہ ہے کہ ہندی غزل نے اردو کے اُن سدھانتوں کو بھی لے لیا ہے، جو دو یا دو سے ادھک شبدوں کو جوڑنے کے لیے استعمال میں آتے ہیں جس کو اردو میں مرکب اضافی کا سدھانت کہتے ہیں۔ جیسے شیرِ دل یا جانِ جہاں وغیرہ۔ اسی کے ساتھ یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ آدھونک ہندی غزل میں عربی اور فارسی کے وہ الفاظ بھی ملتے ہیں، جو اردو غزل میں بار بار پریوگ ہوئے ہیں۔ جیسے

زندگانی کا کوئی مقصد نہیں
ایک بھی قد آج آدم قد نہیں
(دشینت کمار)

اس مطلع میں زندگانی، مقصد، قد اور آدم قد عربی و فارسی کے الفاظ ہیں۔ جن کو کوی نے بے تکلف برتا ہے۔

اس بحث سے یہ نتیجہ نکالنا صحیح ہے کہ تھوڑے سے استثنار کے ساتھ ہندی غزل نے اردو غزل کی جمالیات اور شعریات کے عناصر، خاص طور پر بحروں، موسیقیت کے اصولوں، اردو قواعد کے بعض اصولوں اور عربی و فارسی لفظیات کو اپنانے کی کوشش کی ہے۔

اردو کے نقادوں نے اب تک اس بات پر پورا دھیان نہیں دیا کہ اردو شاعری میں ہندی کے کون کون سے چھند پریوگ ہوئے ہیں۔ پھر بھی یہ بات یقین کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ اردو شاعری پر شروع سے ہی ہندی روایات یا پرم پراؤں کا اثر رہا ہے۔ امیر خسرو کی شاعری میں انمل، دو سخنے، ڈھکو سلے، مکرنیاں اور پہیلیاں ملتی ہیں۔ دکنی شاعری میں گیتوں کا ایک بہت بڑا ذخیرہ ملتا ہے۔ جن پر ہندی شاعری اور لوک گیتوں کی گہری چھاپ ہے۔ یہ روایت، دکنی شاعری کے ساتھ، شمالی ہند کی ابتدائی اردو شاعری میں بھی ملتی ہے۔ مرزا محمد رفیع سودا نے اپنے مرثیوں میں دوہرا بند مرثیے شامل کیے ہیں۔ جن میں ٹیپ کے دو مصرعے " دوہے " پر مشتمل ہوتے ہیں۔ میر تقی میر نے بحر متقارب کا فنکارانہ استعمال کیا ہے۔ یہ بحر ہندی کے سویا چھند سے ملتی جلتی ہیں۔ ڈاکٹر گیان چند جین نے اس کو " اردو کی ہندی بحر " کہا ہے۔ لکھنؤ اور لکھنؤ سے

باہر جو اندر سبھائیں لکھی گئیں، ان پر بھی بھارتیہ سنگیت شاستر کے راگ اور راگنیوں کا گہرا پربھاو دکھائی دیتا ہے۔ جن میں ٹھمری اور دادرا کی خاص اہمیت ہے۔ یہ راگ اور راگنیاں ہندی چھندوں کے قریب ہیں۔ اندر سبھاؤں میں چوبولا چوپائی اور دوہا چھند بھی پریوگ ہوا ہے۔ امانت کی اندر سبھا پر ہند و تہذیب، دیومالا اور چھند شاستر کا پربھاو صاف دکھائی دیتا ہے۔

اردو گیتوں پر یہ پربھاو اور گہرا ہے۔ امانت کی اندر سبھا میں ایک گیت اس پرکار ہے

"موری انکھیاں پھرکن لاگیں
کیا ہوا یار کدھر گئیں سکھیاں
انکھیاں پھرکن لاگیں
نینن کی پچکاری بنا کے
انسون رنگ میں بوری
بن پیا مکھ پر مار کے تھاپر
کھوب گلال ملو ری
نینن کی پچکاری بنا کے
انسون رنگ میں بوری
بن سیاں دیہہ سلگت موری
انکھیاں پھرکن لاگیں"

اس رچنا پر لوک گیتوں اور ہندی روایات کا اثر صاف دکھائی دیتا ہے۔ یہاں یہ نکتہ بھی قابلِ غور ہے کہ اردو کے اچھے گیت وہی ہیں، جو ہندی چھندوں میں ہیں۔ خاص طور پر سار اور سرسی چھند میں ہیں۔ اور جن میں ہندی بھاشا اور لوک بھاشا کے عناصر زیادہ ہیں ــــ حالی کی مناجاتِ بیوہ بھی ہندی چھند میں ہے۔ اس کے علاوہ اقبال نے بھی اپنی ایک نظم "او غافل افغان" میں ہندی چھند کا تجربہ کیا ہے۔ اردو کے مشہور شاعر اور جنگ آزادی کے مجاہد مولانا حسرت موہانی نے جو گیت صوفی مت کے مطابق لکھے ہیں، ان پر ہندستانی سنسکرتی، دیومالا، روایات اور چھند شاستر کا اثر ہے۔ جیسے

منہ پر رنگ نہ ڈار مراری۔ منتی کرت ہیں تہاری
پنیا بھرن کا جائے نہ دے ہی
شیام بھرے پچکاری

تھر تھر کانپت لاج تے حسرت۔ دیکھت ہیں نر ناری
پنیا بھرن کا جائے نہ دے اب
شیام بھرے پچکاری

اس گیت میں جو بحر برتی گئی ہے، وہ اردو کی بحر نہیں ہے۔ حسرت موہانی کے دوسرے تمام گیتوں میں یہی انداز ملتا ہے۔ جن میں انھوں نے چھندوں کو اپنایا ہے۔

جہاں تک ہندی کے خالص چھندوں کا تعلق ہے، یہ بات وشواس کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ اردو شاعروں نے ہندی چھندوں کا استعمال بھی کیا ہے۔ یہ بات الگ ہے کہ اردو کے اکثر شاعروں اور نقادوں کو ابھی تک یہ غلط فہمی ہے کہ اردو میں صرف ایک چھند یعنی" دوہا " ملتا ہے۔ ڈاکٹر وحید قریشی نے " تذکرۂ شعرائے اردو " میں سرسی اور سار چھند کو" دوہا " لکھا ہے۔ جمیل الدین عالی نے اپنے ہندی چھندوں کو" دوہے " کا نام دیا ہے۔ یہی حال دوسرے شاعروں اور نقادوں کا ہے۔ کبھی کبھی ہندی چھندوں پر" کبیر رنگ " اور" دوہے " کا عنوان بھی لکھا ہوا ملتا ہے۔ اب یہ بھرم دُور ہو رہا ہے۔

جہاں تک میں سمجھا ہوں، ہندی چھند دو پرکار کے ہیں۔ ایک ورنک اور دوسرے ماترک۔ ورنک چھندوں میں ورن اور ماترک چھندوں میں ماترائیں بنیادی حیثیت رکھتی ہیں۔ اگرچہ ورنک چھند اردو بحروں سے قریب تر ہیں۔ دونوں میں کافی سماتائیں ہیں۔ پھر بھی اردو میں ورنک چھندوں کا چلن نہ ہونے کے برابر ہے۔ لیکن ایسے ماترک چھند ضرور پائے جاتے ہیں، جن کی لَے یا دُھن بلکہ موسیقیت اردو بحروں کے مطابق ہے۔ یا اُن سے ملتی جلتی ہے۔ ماترک چھندوں میں ماتراؤں کی تعداد مقرر ہوتی ہے۔ ہر مصرع دو بھاگوں میں وبھاجت ہوتا ہے۔ دونوں بھاگوں کے بیچ میں یتی یا شرام (وقفہ) بھی ہوتا ہے۔ اور یہ بھی طے ہوتا ہے کہ کس مقام پر لگھو (چھوٹی) ماترا ہوگی اور کس استھان پر گرو (بڑی) ماترا۔

اردو میں چھند شاستر کے اصولوں کو اپنانے کے سلسلے میں اردو کے مشہور شاعر اور عروضی نظم طباطبائی نے ہندی چھندوں میں شاعری کرنے پر بَل دیا ہے۔ قدر بلگرامی نے اپنے چھند شاستر" قواعد العروض " میں چھندوں پر ایک سُندر باب لکھا ہے۔ جس میں ہندی کے بہت سے چھندوں کی تعریف لکھی ہے۔ اور ان کی مثالیں درج ہیں۔ اس دشا میں سب سے اہم کام عظمت اللہ خاں کا ہے۔ انھوں نے ہندی پنگل کو بنیاد بنا کر اس میں اردو عروض کا پیوند

لگایا ہے۔ اور انگریزی عروض PROSODY کی آزادیوں سے کافی فائدہ اٹھایا ہے۔ عظمت اللہ خاں نے اپنے نئے چھند شاستر کے مطابق شاعری بھی کی ہے۔ چھند شاستر کی دشا میں یہ ایک انقلابی قدم ہے۔ اس نے اگرچہ اردو بحروں کے ٹھہرے ہوئے پانی میں تھوڑی سی ہلچل پیدا کی۔ مگر یہ تجربہ بھی ناکام ہوگیا۔ اس کے بہت سے اسباب ہیں۔ جن کو یہاں لکھنے کا موقع نہیں ہے۔

اِن کوششوں کے علاوہ اردو شاعروں نے ہندی کے کچھ چھندوں کو لگاتار برتا ہے۔ آدھونک اردو غزل میں خاص طور پر پاکستان کی آدھونک اردو غزل میں بعض چھند لگاتار استعمال ہوئے ہیں۔ جن میں سے چند یہ ہیں۔

(۱) سرسی چھند

اِس میں ماتراؤں کی کل تعداد ۲۷ ہوتی ہے۔ ہر مصرع دو حصّوں میں منقسم ہوتا ہے۔ پہلے بھاگ میں ۱۶، اور دوسرے میں ۱۱ ماترائیں ہوتی ہیں۔ دونوں کے بیچ میں وشرام یا وقفہ ہوتا ہے۔ جدید اردو غزل میں یہ چھند بہت مستعمل ہے۔

سب راہیں تیری جانب جائیں میں جاؤں کس اور
چاندنی رات ترا ہی مکھ ہے، ترا ہی روپ ہے بھور
(وزیر آغا)

طنز کے زہر آمیز نکیلے کانٹوں کی کیا بات
پھولوں سے بھی ہو جاتے ہیں زخمی احساسات
(زیدی جعفر رضا)

سانجھ سویرے پنچھی گائیں لے کر تیرا نام
ڈالی ڈالی پر ہے تیری یادوں کا بسرام
(عرفانہ عزیز)

(۲) سار چھند

اس میں ماتراؤں کی کل تعداد ۲۸، ہوتی ہے۔ ہر مصرع دو بھاگوں میں منقسم ہوتا ہے۔ پہلے بھاگ میں ۱۶، اور دوسرے میں ۱۲، ماترائیں ہوتی ہیں۔ دونوں کے بیچ میں وشرام یا وقفہ

ہوتا ہے۔ نئی اردو غزل میں یہ چھندی بھی کافی ملتا ہے۔

عالیؔ جی اب آپ چلے ہو، اپنا بوجھ اُٹھائے
ساتھ بھی دے تو آخر پیارے، کوئی کہاں تک جائے
(جمیل الدین عالیؔ)

پچھتاوا ہے من کا موتی اور جیون کی جیوتی
جیسے اک البیلا پتھر ایشور رُوپ دکھائے
(کرشن موہن)

آتی جاتی لہریں گن کر اپنا جی بہلانا
بام کے پتّے سایہ دیں گے، بستی میں مت آنا
(پرکاش فکری)

(۳) دوہا چھند

اس میں کل ۴۸ ماترائیں ہوتی ہیں۔ پہلے حصّہ کو سَم کہتے ہیں، جس میں ۱۳ ماترائیں ہوتی ہیں۔ دوسرے میں ۱۱ ماترائیں ہوتی ہیں، جس کو وِشَم کہتے ہیں۔ دونوں کے بیچ میں بشرام یا وقفہ ہوتا ہے۔ دوہے کی اگرچہ ۲۳ یا ۲۴ قسمیں ہوتی ہیں۔ جن کے الگ الگ نام ہیں۔ اردو میں صرف ایک ہی روپ ملتا ہے۔ جیسے

ڈھونڈیں گے پھر ہم کہاں ساگر ساگر پھول
اگلے برس جانے کہاں جائے گا یہ کر پھول
شعر کہے تو یوں لگا آج کئی دن بعد
بادل چاروں اور ہیں اندر باہر پھول
کس کے شراپ سے کل تلک ہم تھے ایک چٹان
کس کی دُعا سے ہو گئے ٹھوکر کھا کر پھول
(اعجاز عبید)

ان چھندوں کے علاوہ ہندی کے اور بھی بہت سے چھند ملتے ہیں۔ پاکستان کے اردو شاعروں نے تو ہندی چھندوں کو بڑے کلاتمک رُوپ سے اپنایا ہے۔ ظہیر فتح پوری نے اپنی غزلوں کی

بحریا چھند کے بارے میں ایک جگہ لکھا ہے :

" ان میں جو آہنگ ہے اُس میں میرے ملک کی ندیا کا لہراؤ ہے اس کے بھاو کی موسیقی میں جو رس ہے، وہ دیسی ہے۔ عجمی یا مغربی نہیں۔ ان غزلوں میں بعض اوزان اور آہنگ ابتدا میں شاید نامانوس لگیں۔ مگر یہ اجنبیت عارضی ہوگی "

ظہیر فتح پوری نے جس موسیقی یا سنگیت اتمکتا کو دیسی کہا ہے۔ وہ چھندوں کا سنگیت ہے۔ اب ظہیر کی ایسی غزلوں کے کچھ شعر سنیے، جو اردو بحروں میں نہیں ہیں، بلکہ ہندی چھندوں میں ہیں

کھلا جو نین میں کم کم ترے سبھاو کا عالم
بہا غزل میں بھی اے غم، جنوں رچاو کا عالم

○

غم گہن، من لگن کو ویران کرے ہے
یاد رُت کا جی بہت ارمان کرے ہے

اس تجزیے سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ (۱) شروع ہی سے اردو شاعری پر ہندی شاعری کا اثر رہا ہے۔ اردو شاعری نے ہندستانی سنسکرتی، دیومالا اور ہندو دھرم سے شکتی حاصل کی ہے۔ (۲) اردو کی ابتدائی شاعری میں بھی ہندی شاعری کے چھندوں کا چلن ملتا ہے۔ لوک گیتوں کی دُھنوں، راگ راگنیوں اور روپوں FORMS کا اثر بھی دکھائی دیتا ہے۔ (۳) آدھونک اُردو غزل میں، خاص طور پر پاکستان کی اردو غزل میں ہندی چھندوں کو اپنانے کا رجحان بہت تیز ہے۔ اگر یہ لے اور تیز ہوئی اور دونوں زبانوں کے فنکاروں نے ایک دوسرے کے چھند شاستر یا عروض سے زیادہ سے زیادہ فائدہ اٹھایا تو ہندی اور اردو غزل دونوں کو نئی طاقت، نئی دشا اور نئی فضا ملے گی۔ آخر میں ابر احسنی کے قطعہ پر اس مقالہ کا اختتام کرتا ہوں

وسعت ہے نگاہوں میں دل کینے سے عاری ہے
جو شے بھی چمن میں ہے، وہ شے ہمیں پیاری ہے
دو بیٹیاں اک ماں کی، اک شاخ کی دو کلیاں
اردو بھی ہماری ہے، ہندی بھی ہماری ہے

باب (۴)

مراثیِ دبیر کا عروضی جائزہ

مرزا دبیرؔ اردو کا وہ بلند قامت شاعر ہے، جس کے فکر و فن سے اکثر نقادوں نے بے اعتنائی کی ہے۔ لیکن دورِ جدید کے بعض ادیبوں نے اِس طرف توجہ کی ہے۔ ان میں ڈاکٹر اکبر حیدری، ڈاکٹر ایس اے صدیقی، ڈاکٹر کاظم علی خاں، ڈاکٹر زمان آزردہ اور ڈاکٹر عبدالقوی دسنوی کا نام خاص طور پر لیا جاسکتا ہے۔ یوں تو دبیریات کے بہت سے گوشے قابلِ توجہ ہیں لیکن عروضی اور فنی پہلو خاص طور پر نظر انداز کیا جاتا رہا ہے۔ ڈاکٹر کاظم علی خاں نے عروضی جائزے کی ضرورت کا احساس دلایا ہے۔ اور ڈاکٹر ایس اے صدیقی نے محض سرسری طور پر لکھا ہے کہ دبیر کے یہاں نو۹ بحروں کا استعمال ہوا ہے۔ انھوں نے تفصیلی جائزے سے صرفِ نظر کیا ہے اور بعض اوزان کے نام غلط تجویز کیے ہیں۔ اس لیے مراثی دبیر کے عروضی جائزے کی شدید ضرورت محسوس ہوتی ہے۔

دبیرؔ کا کلام یا مراثی کیفیت اور کمیت کے اعتبار سے بہت اہم ہے۔ دفترِ ماتم کی جلدوں میں ۳۶۶ مراثی ملتے ہیں۔ ڈاکٹر اکبر حیدری، ڈاکٹر زمان آزردہ اور ڈاکٹر کاظم علی خاں نے بعض مطبوعہ اور غیر مطبوعہ مراثی کی نشاندہی کی ہے۔ بعض حضرات نے مراثیِ دبیر میں الحاقی کلام کا سراغ بھی لگایا ہے۔ ڈاکٹر کاظم علی خاں نے "تلاشِ دبیر" میں دبیرؔ کے ۲۹۰ مطلعوں کا اشاریہ دیا ہے ڈاکٹر محمد زمان آزردہ نے "مرزا سلامت علی دبیر" میں دبیر کے ۴۵۰ مراثی کا ذکر کیا ہے۔ ابھی تک دبیر کے کلام کی تلاش جاری ہے۔ اور دبیرؔ کے نام سے منسوب مراثی میں الحاقی عناصر کی جستجو کا عمل جاری ہے۔ اس لیے ابھی مراثیِ دبیر کی تعداد کے بارے میں کوئی بات وثوق سے نہیں کہی جاسکتی

اس مشکل کے پیشِ نظر میں نے صرف دفترِ ماتم کے ۳۶۶ مراثی کو پیشِ نگاہ رکھا ہے۔ ان میں وہ دس مرثیے بھی شامل ہیں، جن پر الحاقی ہونے کا شبہہ کیا جاتا ہے۔

ذیل میں دبیر کے مرثیوں کے مطلعوں کی بنیاد پر اوزان و بحور کا تعین کیا گیا ہے۔

① بحرِ ہزج مثمن اخرب مکفوف مکفوف محذوف/ مقصور

مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن / فعولان

(۱) اے دبدبۂ نظم دو عالم کو ہلا دے
(۲) اے صبحِ وفا کون ترا شمسِ ضحیٰ ہے
(۳) اے مومنو کیا نامِ علی عقدہ کشا ہے
(۴) جب غنچۂ خورشید کھلا باغِ سحر میں
(۵) خط کوفے سے آیا جو امامِ مدنی کو
(۶) عبّاس نے جس وقت پیا جامِ شہادت
(۷) فردوسِ بریں گلشنِ رخسار ہے کس کا
(۸) کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے
(۹) معراج، سخن کو ہے ترے ذہنِ رسا سے
(۱۰) اکبر نے طلب کی جو رضا، دشتِ وغا کی
(۱۱) اللہ نے پیدا جو کیا رنج و بلا کو
(۱۲) انجیلِ مسیح لبِ شبیر ہیں عبّاس
(۱۳) جب خواب میں بانو کو نظر آگئیں زہراؓ
(۱۴) جب دولت اولاد، شہِ دیں نے لٹا دی
(۱۵) جب صبح نمایاں ہوئی عاشور کی شب کی
(۱۶) شہ پر ہوا جس دم غلبہ تشنہ لبی کا
(۱۷) عبّاس نے جب قصد کیا تشنہ لبی کا
(۱۸) قربان ملک ہوتے ہیں اس بزمِ عزا کے
(۱۹) گلگشتِ گلستانِ اجل کرتے ہیں اکبر
(۲۰) آتش سے سبب دشمنیِ آب کا کیا ہے؟

(۲۱) پڑھتا ہے رجز رن میں ثنا خوانِ پیمبر
(۲۲) جب بہرِ وفا عازمِ میدان ہوئے اکبر
(۲۳) فارغ نہیں دنیا میں کوئی قیدِ الم سے
(۲۴) جب قتل ہوئی تشنہ وہاں فوجِ حسینی
(۲۵) زندان میں چہلم جو ہوا اہلِ حرم کو
(۲۶) زہراؓ کا شرف اخترِ صد برجِ شرف ہے
(۲۷) فہرست یہ شبیرؑ کے لشکر کی رقم ہے
(۲۸) کب خُلد ہے بزمِ غمِ مولا کے برابر
(۲۹) کھولی جو بیاضِ سحرِ قتل فلک نے
(۳۰) یارب غم و اندوہ کو غم خوار سے پوچھو
(۳۱) آفاق میں مخصوص جو اُمت ہے نبی کی
(۳۲) اے مومنو کیا سخت یتیمی کی بلا ہے
(۳۳) اے مومنو کیا صاحبِ اعجاز ہے عباس
(۳۴) شبیر غزالِ حرمِ لم یزلی ہے
(۳۵) عباس کے حصّہ میں وفا حق نے عطا کی
(۳۶) کیا خُلقِ حسن تھا حسنؓ سبز قبا میں
(۳۷) مجموعۂ صد واقعہ یہ ماہِ صفر ہے
(۳۸) محبوبِ خدا فخرِ رسولانِ سلف ہے
(۳۹) میدان میں آمد ہے گُل باغِ حسن کی
(۴۰) ہفتاد و دو تن کے لیے جب رو چکے عابد
(۴۱) اے مومنو تسبیح پڑھو صلِ علیٰ کی
(۴۲) ثابت غمِ شبیر ہے قرآنِ خدا سے
(۴۳) جب شام کے کشور میں چراغاں ہوا شب کو
(۴۴) جو تعزیہ دارانِ حسین ابن علی ہے
(۴۵) حضرت کو ہوا ماہِ محرم جو سفر میں

(۴۶) کیا آمدِ جبریل تھی مرغوب نبی کو
(۴۷) لختِ جگرِ احمدِ مختار ہے شبیرؔ
(۴۸) مغرب سے ہویدا ہوئی جس دم شبِ عاشور
(۴۹) آ ہوئے حرم قافلہ سالارِ حرم ہے
(۵۰) اکبر نے کیا عزم جو میدانِ ستم کا
(۵۱) اے مومنو کرلو علی اکبر کی زیارت
(۵۲) اے مومنو کیا رتبۂ ماہِ رمضاں ہے
(۵۳) تقسیم وفا روزِ ازل کی جو خدا نے
(۵۴) توڑا غمِ عباس نے جب شہ کی کمر کو
(۵۵) جب بعدِ علمدار، قضا کر گئے اکبر
(۵۶) جب سے علم و فوج کا دنیا میں نشاں ہے
(۵۷) جب گورِ عزیزاں سے وطن میں دم آئے
(۵۸) سب محفلوں میں نور کی محفل ہے یہ محفل
(۵۹) فرزند کو امت پہ فدا کرتے ہیں شبیرؔ
(۶۰) کوفے میں بہار آئی جو گل گشتِ چمن کو
(۶۱) کیا مرتبۂ ماتمِ شاہِ شہدا ہے
(۶۲) مصروفِ نگہداشتِ شہنشاہِ قلم ہے
(۶۳) ملتا ہے مزا روح کو حیدر کی ثنا سے
(۶۴) وہ درد ہے کیا درد کہ درماں نہیں رکھتا
(۶۵) برہم ہیں صفیں شاہِ شہیداں کی ہے آمد
(۶۶) جب اکبر و عباس کو بھی رو چکے شبیرؔ
(۶۷) جب خواب میں حاکم کو پیمبر نظر آئے
(۶۸) جب لوٹ لیا باغِ محمدؐ کو قضا نے
(۶۹) قرآں سے فضیلت دُر و مرجاں کی عیاں ہے
(۷۰) لیا روضۂ عباسِ دلاور کا حشم ہے

(۷۱) وہ کون دوٗ مظلومِ ازل ہیں دوسرا میں

(۷۲) ہے عقد کی تاکید حدیثِ نبوی میں

(۷۳) یارب نہ سفر میں کوئی پابندِ بلا ہو

(۷۴) اکبر نے کیا جس گھڑی سامانِ شہادت

(۷۵) انسان کے لیے قید ہلاکت کا سبب ہے

(۷۶) اے مومنو کس عہد سے یہ بزمِ عزا ہے

(۷۷) جب دخترِ خاتونِ قیامت، ہوئی پیدا

(۷۸) خورشید نے برہم جو کیا دخترِ انجم

(۷۹) شبیر کے خیمے میں عجب لوٹ پڑی ہے

(۸۰) یہ انجمنِ ماتمِ شاہِ شہدا ہے

(۸۱) اے عرش و فلک نوحہ سر، شقِ قلم ہو

(۸۲) پتھر دُرِ دندانِ پیمبر کے لیے تھا

(۸۳) پیغامِ اجل باپ کو ہے داغ، پسر کا

(۸۴) جب اخترِ یعقوب پہ کی مہر خدا نے

(۸۵) جب ختم شبِ قتلِ شہیداں ہوئی رن میں

(۸۶) درپیش جسے ماتمِ فرزندِ جواں ہو

(۸۷) کیا خاطرِ شبیر ہے درگاہِ خدا میں

(۸۸) کیا موسیٰ کاظم کے فضائل کا بیاں ہو

(۸۹) ناجی بخدا فرقۂ اثنا عشری ہے

(۹۰) اکبر کو اجازت جو ملی شاہ سے رن میں

(۹۱) اے مومنو کہتے ہیں جسے عشق وہ کیا ہے

(۹۲) اے مومنو یعقوب کے بارہ جو پسر تھے

(۹۳) اے مہر سوا نیزے پہ مغرب سے عیاں ہو

(۹۴) جب تیرِ ستم آکے لگا شہ کی جبیں پر

(۹۵) جب ختم کیا سورۂ والیل قمر نے

(۹۶) جب رن میں ہوئے فدیۂ داور علی اکبر
(۹۷) جب فوج حسینی گئی گلزار ارم کو
(۹۸) جب متصل مسجد کوفہ حرم آئے
(۹۹) جس روز سے ہے ملک خضر آب بقا پر
(۱۰۰) حرز علم احمد مختار ہے عباس
(۱۰۱) خورشید نے جب قطع کیا منزل شب کو
(۱۰۲) زینب کے پسر معرکہ آرائے وغا تھے
(۱۰۳) صغرا کو عجب فرقت شبیر کا غم تھا
(۱۰۴) کعبہ صدف گوہر یکتائے علی ہے
(۱۰۵) کیا شاہ خراساں کی زیارت کا شرف ہے
(۱۰۶) یثرب سے شہ صابر و شاکر کا سفر ہے
(۱۰۷) اے مومنو زنداں کی طرف ہند رواں ہے
(۱۰۸) اے مومنو کس باغ میں عالم ہے خزاں کا
(۱۰۹) اے مومنو کیا مرتبۂ خیر نسا ہے
(۱۱۰) تھی فوج حسینی جو طلبگار شہادت
(۱۱۱) جب قبر حسینی پہ حرم آئے سوم کو
(۱۱۲) جب محفل حاکم میں شہ دیں کا سر آیا
(۱۱۳) زنداں سے اسیروں کو رہا کرتے تھے حیدر
(۱۱۴) سرسبز ہو یارب سخن اس ہیچمداں کا
(۱۱۵) شبیر وقار شرف آل عبا ہے
(۱۱۶) صغرا کو نہ امید رہی جب کہ شفا کی
(۱۱۷) عاشور محرم سے یہ نیرنگ جہاں ہے
(۱۱۸) عباس علی طالع بیدار علی ہے
(۱۱۹) قرآں میں سورۂ یک آیہ ہے کس کا
(۱۲۰) کس مالک شمشیر کے ماتم میں سپر ہے

(۱۲۱) ہوتا ہے عیاں مصحفِ رب دوسرا سے
(۱۲۲) یاروغم شہ کے لیے اعضائے بشر ہیں
(۱۲۳) آمد ہے وطن میں حرم شیرِ خدا کی
(۱۲۴) امت پہ پسر اپنے فدا کرتی ہے زینب
(۱۲۵) اے قہرِ خدا رومیوں کو زیر و زبر کر
(۱۲۶) اے مومنو کر لو علی اکبر کی زیارت
(۱۲۷) پیدا ہے محرم کا ہلال آج فلک پر
(۱۲۸) تنہائی کا عالم ہے امامِ دوسرا پر
(۱۲۹) جب اصغرِ بے شیر گئے نہر لبن کو
(۱۳۰) جب رن میں لٹا باغِ شبابِ علی اکبر
(۱۳۱) جب رن میں ہوا خاتمہ ہفتاد و دو تن کا
(۱۳۲) جب طے سفرِ شام ہوا ماہِ صفر میں
(۱۳۳) جب مہر کے جلوے سے پریشاں ہوئے انجم
(۱۳۴) جب نہر پہ منہ آنسوؤں سے دھو چکے شبیر
(۱۳۵) جب نیزہ کی خواہش ہوئی اکبر کے جگر کو
(۱۳۶) رُخ جلوہ فروزِ چمن طور ہے کس کا
(۱۳۷) شاہِ شہدا مطلعِ تسلیم و رضا ہے
(۱۳۸) کوفے میں جو پابندِ بلا ہو گئے مسلم
(۱۳۹) لولاک کا جو حاصلِ معنیٰ ہے، وہ کیا ہے؟
(۱۴۰) وارد جو ہوئے سبطِ نبی دشتِ بلا میں
(۱۴۱) یا پنجتنِ پاک دم دادرسی ہے
(۱۴۲) اے شمعِ قلم انجمن افروز رقم ہو
(۱۴۳) اے لوح و قلم زیب دہِ لوح و قلم ہو
(۱۴۴) اے مومنو سب خلق پہ احساں ہے علی کا
(۱۴۵) تسبیحِ امامت جو گری خاکِ شفا پر

(۱۴۶) تنہا شبِ فرقت میں بکا کرتی ہے صغرا
(۱۴۷) جب روزِ نہم پیاس میں گزرا شہ دیں پر
(۱۴۸) خاصانِ خدا کو جو محبت ہے خدا سے
(۱۴۹) سیفی کا نمونہ مری شمشیرِ زباں ہے
(۱۵۰) کعبہ ہے وہ دل جس میں غم آلِ عبا ہے
(۱۵۱) مشہور ہے دنیا میں ثنائے علی اکبر
(۱۵۲) موسیٰ کو سرِ طور پہ معراج ہوئی ہے
(۱۵۳) ہے یوسفِ کنعانِ فصاحت قلم اپنا
(۱۵۴) اے بختِ رسا خضرِ رہِ کرب و بلا ہو
(۱۵۵) پیدا کیا خالق نے جو کعبہ کی زمیں کو
(۱۵۶) اے مومنو شبیر پہ کیا رنج و بلا ہے
(۱۵۷) جب آئی خزاں باغِ رسولِ دوسرا پر
(۱۵۸) جب سکہ زنِ اشرفیِ مہر ہوا روز
(۱۵۹) جب شاہ کی آغوش میں اکبر نے قضا کی
(۱۶۰) جب قطع کیا روز کی منزل کو قمر نے
(۱۶۱) جب نامِ وفا رن میں کیا اہلِ وفا نے
(۱۶۲) دنیا میں برادر نہ برادر سے جدا ہو
(۱۶۳) سبطینِ علی رونقِ میداں دغا تھے
(۱۶۴) عباس کو کیا کیا ہنر اللہ نے بخشا
(۱۶۵) میدان میں اے مومنو اکبر کی ہے آمد

(۲) بحرِ مضارع مثمن اخرب مکفوف مکفوف محذوف / مقصور
مفعولُ فاعِلاتُ مفاعیلُ فاعِلن / فاعلان

(۱) پرچم ہے کس علم کا شعاعِ آفتاب کی
(۲) جب رونقِ مرقعِ کون و مکاں ہوئی
(۳) جب قتل گاہ میں سرِ سرور قلم ہوا

(۴) جب کربلا کو شام سے اہلِ حرم پھرے
(۵) جب کربلا میں عترتِ اطہار لُٹ گئی
(۶) جس وقت شمس، شمسۂ چرخِ فلک ہوا
(۷) خورشید کا طلوع ہے بُرجِ خیام سے
(۸) داغِ غمِ حسین میں کیا آب و تاب ہے
(۹) زندانِ شام میں جو حرم کو سحر ہوئی
(۱۰) طغرا نویسِ کُن فیکوں ذوالجلال ہے
(۱۱) ہیں آج مومنو شۂ تشنہ دہن کے پھول
(۱۲) یا رب مسافری میں کوئی بے پدر نہ ہو
(۱۳) آدم کا دادرس بنی آدم میں کون ہے
(۱۴) اے روزہ دارو، آہ و بکا کے یہ روز ہیں
(۱۵) جب رن میں بعد فتح، عدو ایک شب رہے
(۱۶) جب ظالموں کا آلِ عبا پر یورش ہوا
(۱۷) جب فتح نامہ فوج عدو نے رقم کیا
(۱۸) جب قیدیوں کو راہ میں ماہ صفر ہوا
(۱۹) جب کربلا میں دفترِ ایماں اُلٹ گیا
(۲۰) رن میں زوالِ مہرِ نبوّت کا وقت ہے
(۲۱) کرسی نشین عرشِ معظم حسین ہے
(۲۲) بانو کے شیر خوار کو ہفتم سے پیاس ہے
(۲۳) بلقیس پاسباں ہے یہ کس کی جناب ہے
(۲۴) پہنچے جو خط حسین کو اہلِ نفاق کے
(۲۵) جب ماہ نے نوافلِ شب کو ادا کیا
(۲۶) خیمہ سے شہ کے قدرتِ حق کا نزول ہے
(۲۷) مریم سے بھی قبول کو رتبہ سوا ملا
(۲۸) اُلٹا نقاب رُخ سے جو صبحِ قتال نے

(۲۹) برہم جو رن میں دفترِ فوجِ خدا ہوا
(۳۰) جب آسماں سے لشکرِ انجم رواں ہوا
(۳۱) جب داغِ بے کسی نہ سکینہ اٹھا سکی
(۳۲) جب رن میں قطعِ رشتۂ وحیِ خدا ہو
(۳۳) جو زائرِ حسین علیہ السلام ہو
(۳۴) ان کی زمیں نمونۂ عرشِ جلیل ہے
(۳۵) قائل ہے سب زمانہ کہ محشر نہیں ہوا
(۳۶) کیا باکمال ذاتِ جنابِ امیر ہے
(۳۷) لازم نہ تھا یہ چرخِ ستم گر کے واسطے
(۳۸) ہے کوچ فاطمہ کے چمن سے بہار کا
(۳۹) اکبر کو جب کہ شاہ نے حکمِ وغا دیا
(۴۰) بزمِ عزا میں روحِ حسن کا ورود ہے
(۴۱) بیمارِ کربلا پہ مسیحائی ختم ہے
(۴۲) جب شمعِ آفتاب سے روشن جہاں ہوا
(۴۳) جب شہسوارِ دوشِ نبی خاک پر گرا
(۴۴) جب صبح کے ورق کا ہوا منظر آفتاب
(۴۵) جب محفلِ یزید میں اہلِ حرم گئے
(۴۶) جس کو محبت پسرانِ بتول ہے
(۴۷) شیرِ خدا کا شیر ہے ا ہوئے مصطفےٰ
(۴۸) ممکن نجومِ ہفت فلک کا شمار ہے
(۴۹) یا رب مجھے مرقعِ خلدِ بریں دکھا
(۵۰) بیمارِ کربلا کا بھی کیا فیض عام ہے
(۵۱) جب جانشیں حسین کا مسند نشیں ہوا
(۵۲) جب ربطِ خاک و آتش و آب و ہوا ہوا
(۵۳) جب قتل رن میں سبطِ رسولِ خدا ہوا

(۵۴) جب ہوگیا تباہ سفینہ نجات کا
(۵۵) دستِ خدا کا قوّتِ بازو حسین ہے
(۵۶) گم ہوگیا ہے کھا کے سناں یوسفِ حسین
(۵۷) ہونے لگی سحر، جو شبِ قتلِ شاہ کی
(۵۸) جب تیغ فاطمہ کے کلیجہ پہ چل گئی
(۵۹) جب رن سے کربلا کے مسافر گزر گئے
(۶۰) جب زائرانِ شاہِ غریب الوطن پھرے
(۶۱) جب قتل گہ میں قتلِ امامِ زمن ہوا
(۶۲) حرزِ گلوئے مصحفِ یزداں حسینؑ ہے
(۶۳) خورشیدِ آسماں نے جو اُٹھا نقاب کو
(۶۴) روشن ہے سب پہ فقر و توکّل بتول کا
(۶۵) عابد کو جب یزید سے بابا کا سر ملا
(۶۶) عبّاس کو جو سبطِ نبی نے علم دیا
(۶۷) کعبہ سے جب کہ قبلۂ دنیا و دیں چلے
(۶۸) ہے قصد کچھ فضائلِ باقر رقم کروں
(۶۹) یارو کہ یہ وہ ہے، جو وعدہ وفا کرے
(۷۰) اے مومنو یہ روزِ شہادت کی رات ہے
(۷۱) پیدا شعاعِ مہر کی مقراض جب ہوئی
(۷۲) جب سرنگوں ہوا علمِ کہکشانِ شب
(۷۳) جب سے مدینہ مسکنِ خیر الوریٰ ہوا
(۷۴) جب شامیوں میں صبح کی نوبت کا غل ہوا
(۷۵) جب شاہِ کم سپاہ کا لشکر ہوا شہید
(۷۶) جس دم اسیر، عترتِ مشکل کشا ہوئی
(۷۷) خنجر جو بوسہ گاہِ پیمبر پر چل گیا
(۷۸) دیکھا ہلالِ ماہِ محرّم جو راہ میں

(۷۹) شاہوں سے کم نہیں ہیں غلامانِ مرتضیٰ
(۸۰) کس کا علم حسین کے منبر کی زیب ہے
(۸۱) کیا شیعیانِ شیرِ خدا کا وقار ہے
(۸۲) گہوارۂ اجل میں جب اصغر بھی سو چکا
(۸۳) جاگیر آفتاب نے پائی جو ماہ کی
(۸۴) جب جشن کا یزید سرانجام کر چکا
(۸۵) جب رن میں صبح خاتمۂ پنجتن ہوئی
(۸۶) حلالِ مشکلات جنابِ امیر ہیں
(۸۷) زنداں سے جب رہائی آلِ عبا ہوئی
(۸۸) کیا فضلِ حق سے فوجِ حسینی کا اوج ہے
(۸۹) یا رب گلِ امید کسی کا خزاں نہ ہو
(۹۰) یا روغمِ حسین کی عزت عظیم ہے
(۹۱) اے منبرِ حسین نیا اوج آج دے
(۹۲) جب شام میں ہر ایک طرف یہ خبر آئی
(۹۳) جب کربلا کو شام سے لشکر رواں ہوا
(۹۴) چہلم جو کربلا میں بہتر کا ہو چکا
(۹۵) عصیاں کے عارضے سے جو دلِ ناتواں ہوا
(۹۶) کوہِ رقیم پر جو علی کا گزر ہوا
(۹۷) منبر نشینِ انجمنِ شاہ دیں ہوں میں
(۹۸) جب زہر سے شہید جنابِ رضا ہوئے
(۹۹) جب نقشِ کن سے زینتِ لوحِ بقا ہوئی
(۱۰۰) زنداں میں جب کہ بندِ عزائی حرم ہوئے
(۱۰۱) ستر دو تن کے بعد جو تنہا حسینؑ ہے
(۱۰۲) غربت کا داغ یوسفِ کنعاں سے پوچھیے
(۱۰۳) کیا ذاتِ ذوالجلال رحیم و کریم ہے

(۱۰۴) گردوں پہ جب زوال ہوا آفتاب کا

(۱۰۵) شیرِ ب کو جب حسین نے آزاد کر دیا

(۱۰۶) تیغوں سے جب قلم چمن مرتضیٰ ہوا

(۱۰۷) کس کی زباں سے پیاس نے پائی ہے آبرو

(۱۰۸) ہر شہر کا شرف ہے بیابانِ کربلا

(۱۰۹) بے شمع کربلا میں جو قندیلِ دیں ہوئی

(۱۱۰) تیغوں سے جب قلم چمن مرتضیٰ ہوا

(۱۱۱) جب دن میں ذوالفقار علم کی حسینؓ نے

(۱۱۲) سرتاج کائنات حسنؓ اور حسینؓ ہیں

(۱۱۳) شہرہ جہاں میں حسن عسکری کا ہے

(۱۱۴) کیا شور آمد آمدِ عباس رن میں ہے

(۱۱۵) واحسرتا کہ ماہِ محرم گزر گیا

(۱۱۶) آمد ہے بادشاہِ فلک بارگاہ کی

(۱۱۷) جب شاہِ کربلا علی اکبر کو رو چکے

(۱۱۸) جب فاطمہ سے عقدِ شہِ لافتیٰ ہوا

(۱۱۹) جب قبلِ حشر ہوگا ظہورِ امامِ عصر

(۱۲۰) دنیا میں بنتِ خسرو و کنعاں کا نام تھا

(۱۲۱) جب لے چلے اسیروں کو دربارِ عام میں

(۱۲۲) کیا شانِ روضۂ خلفِ بوتراب ہے

(۳) بحرِ رمل مثمن سالم مخبون مخبون مخبون { محذوف } مخبون { محذوف، مسکن } مخبون { مقصور } مخبون { مقصور، مسکن }

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن / فعلن / فعلان / فعلان

(۱) خیمۂ چرخ سے خورشید جو باہر نکلا

(۲) شمعِ طاقِ حرمِ لم یزلی ہے عباس

(۳) کان میں نالۂ زہرا کی صدا آتی ہے
(۴) آ ہوئے کعبۂ قربانیِ داور ہے حسینؑ
(۵) جب پریشاں ہوئی مولا کی جماعت رن میں
(۶) سفرِ مرگ کی جب شاہ نے تیاری کی
(۷) موسیِ طورِ تجلائے وفا ہے عباس
(۸) اے عزیزو، دہم ماہ محرّم ہے آج
(۹) بخدا تاجِ سرِ عرش خدا ہے، شبیر
(۱۰) جب کہ زنداں سے چھٹے راحتِ جانِ مسلم
(۱۱) جب کہ سجّادِ حزیں قیدِ ستم سے چھوٹے
(۱۲) جب کہ عباس شہِ دیں کے علم دار ہوئے
(۱۳) جب کہ نزدیک وطن عابدِ بیمار آیا
(۱۴) جب یزید اپنے گناہوں سے پشیمان ہوا
(۱۵) منکشف پردۂ قدرت کا جب اسرار ہوا
(۱۶) بانو، اصغر کے لیے پچھلے پہر روتی ہے
(۱۷) جب مدینے میں شہیدوں کے عزادار آئے
(۱۸) دشتِ جنگ گاہ میں جب آمدِ نوشاہ ہوئی
(۱۹) جب تصدق رہِ حق میں شہِ ابرار آئے
(۲۰) حق نے پیدا جو کیا ماہِ بنی ہاشم کو
(۲۱) شفقِ شامِ غریباں جو نظر آتی ہے
(۲۲) لشکرِ شاہِ شہیداں کی نظر ثانی ہے
(۲۳) مومنو، بےکس و بےیار ہے مظلوم حسین
(۲۴) ہائے کیا آلِ پیمبر پہ مصیبت آئی
(۲۵) آمدِ شیرِ نیستانِ علی ہے رن میں
(۲۶) بعد عباس کے، اکبر کی جو باری آئی
(۲۷) جب کہ زنداں میں نبی زادیوں کو رات آئی

(۲۸) باغِ فردوس سے یہ بزمِ عزا بہتر ہے
(۲۹) مومنو نور سے معمور قلم ہوتا ہے
(۳۰) صبحِ عاشور نے جب چاک گریبان کیا
(۳۱) غل ہے میدان میں کہ عباسِ علی آتے ہیں
(۳۲) غمِ شبیر میں جو آہ و بکا کرتے ہیں
(۳۳) کربلا میں جو ستم سبطِ نبی پر گزرے
(۳۴) پسرِ فاطمہ کا جو کہ عزادار ہوا
(۳۵) جب سواری علی اکبر ذی شان چلی
(۳۶) جب کہ تاراج کیا مرگ نے گلزارِ حسین
(۳۷) قتل کیا فوجِ حسینی کے جواں ہوتے ہیں
(۳۸) قید خانے میں تلاطم ہے کہ نیند آتی ہے
(۳۹) یا الٰہی کوئی پردیس میں بے یار نہ ہو
(۴۰) آج آفاق سے حیدر کا نشان اٹھتا ہے
(۴۱) جب چمن خاک میں اکبر کی جوانی کا ملا
(۴۲) مومنو احمدِ مرسل پہ نبوت ہے ختم
(۴۳) جب کہ زخمی ہوا ہم شکل پیمبر رن میں
(۴۴) عندلیب چمن رنج و بلا ہے زہرا
(۴۵) جب سراسیمہ وطن سے شہ ابرار چلے
(۴۶) جب ہوئی ظہر تلک قتل سپاہِ شبیر
(۴۷) آج اے مومنو اللہ کی قدرت دیکھو
(۴۸) جب کہ مسلم کے پسر گھر میں قضا لے آئے
(۴۹) شق کیا چاند کو انگشت نے پیغمبر سے
(۵۰) مومنو شاہِ خراساں کا عجب ماتم ہے
(۵۱) رن میں باندھے ہوئے سہرے کو جو قاسم آئے

(۴) بحرِ مجتث مثمن مخبون مخبون مخبون مخبون / مخبون / مخبون / مخبون
محذوف / محذوف / مقصور / مقصور
مسکّن / مسکّن

مفاعلُن فعِلاتن مفاعلن فعِلن / فعلن / فعِلان / فعلان

(۱) ریاضِ خلد کو جبریل صاف کرتے ہیں
(۲) عزیزو، ماتمِ شاہِ زمن وہ ماتم ہے
(۳) یہ وہ مہینہ ہے ذی الحجہ کا دوستانِ حسین
(۴) زوالِ فوجِ خدا جب دمِ زوال ہوا
(۵) وطن میں سقۂ مولا کا جب نزول ہوا
(۶) قریب کوفہ جو رانڈوں کا کارواں آیا
(۷) عزیزو، آج شہادت کی رات آئی ہے
(۸) غذائے شیر، سب اطفال کو مہیا ہے
(۹) محل سے ہند کا زنداں میں جب ورود ہوا
(۱۰) فلک نے کارِ قضا سے جب انفراغ کیا
(۱۱) وطن سے بے وطن ابنِ بتول ہوتا ہے
(۱۲) عزیزو، فکر کرو تعزیہ اٹھانے کی
(۱۳) شرف ازل سے جو ازواجِ مصطفٰے کو ملا
(۱۴) عزیزو، بخیۂ زخمِ جگر نہیں ہوتا
(۱۵) کسی کا دل غمِ فرقت سے بیقرار نہ ہو
(۱۶) عزیزو، شاہِ خراساں کی کیا فضیلت ہے؟
(۱۷) شبیہہِ ظلم و ستم ہیں سب اوصیائے علی
(۱۸) قریبِ شام جو ناموسِ پنجتن آئے
(۱۹) یہ دن وہ ہیں کہ مدینہ نبی کا ویراں ہے
(۲۰) درِ یزید پہ آلِ عبا کی آمد ہے
(۲۱) جواں پسر کا الٰہی پدر کو داغ نہ ہو

(۵) بحرِ رمل مثمن سالم سالم سالم محذوف / مقصور
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن / فاعلان

(۱) جب شبِ عاشور سے نورِ سحر پیدا ہوا
(۲) جعفرِ صادق کا خطبہ خلق میں مشہور ہے
(۳) جب صف آرائی کی میداں میں سپاہِ شام نے

---

(۶) بحرِ ہزج مثمن سالم
مفاعی لُن مفاعی لُن مفاعی لُن مفاعی لُن

(۱) عزیزو، آج پہلی رات ہے ماہِ محرم کی

---

(۷) بحرِ مضارع مثمن اخرب، مکفوف، مکفوف مخنق، سالم
مفعولُ فاع لاتن مفعولُ فاع لاتن

(۱) جب اہلِ بیت آئے لاشوں پہ اقربا کی

---

(۸) بحرِ رمل مسدس سالم سالم مقصور / محذوف
فاعلاتن فاعلاتن فاعلان / فاعلن

(۱) جب رہے میدان میں تنہا حسینؓ

---

(۹) بحرِ رجز مسدس مطوی مرفوع مخلّع
مفتعلُن فاعلُن فعولُن

(۱) روزِ دہم کا یہ ماجرا ہے

اس جائزے سے وزن وار مراثی کی یہ تعداد حاصل ہوتی ہے۔ اور اوسط فی صد کا اندازہ بھی کیا جاسکتا ہے۔

(۱) بحرِ ہزج مثمن اخرب مکفوف مکفوف محذوف / مقصور
مفعول مفاعیلُ مفاعیلُ فعولُن / فعولان

○ مراثی کی تعداد ــــــ ۱۶۵
○ فی صد اوسط ــــــ ۵۴

(۲) بحرِ مضارع مثمن اخرب مکفوف مکفوف محذوف / مقصور
مفعولُ فاعِ لاتُ مفاعیلُ فاعِ لُن / فاعِ لا ن
○ مراثی کی تعداد ــــــ (۱۲۱)
○ اوسط فی صد ــــــ ۳۳

(۳) بحرِ رمل مثمن، سالم مخبون مخبون مخبون { مخبون / محذوف } { مخبون / محذوف / مسکن } { مخبون / مقصور } { مخبون / مقصور / مسکن }
فاعلاتن فعِلاتن فعِلاتن فعِلن / فعلن / فعِلان / فعلان
○ مراثی کی تعداد ــــــ (۵۱)
○ اوسط فی صد ــــــ ۱۴

(۴) بحرِ مجتث مثمن مخبون مخبون مخبون { مخبون / محذوف } { مخبون / محذوف / مسکن } { مخبون / مقصور } { مخبون / مقصور / مسکن }
مفاعِ لُن فعِلاتن مفاعِ لن فعِلن / فعلن / فعِلان / فعلان
○ مراثی کی تعداد ــــــ (۲۱)
○ اوسط فی صد ــــــ ۶

(۵) بحرِ رمل مثمن سالم سالم سالم محذوف / مقصور
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن / فاعلان
○ مراثی کی تعداد ــــــ (۳)

(۶) بحرِ ہزج مثمن سالم
مفاعی لن مفاعی لن مفاعی لن مفاعی لن
○ مراثی کی تعداد ــــــ (۱)

(۷) بحرِ مضارع مثمن اخرب، مکفوف، مکفوف مخنق، سالم

مفعولُ فاعِلاتن مفعولُ فاعِ لاتن

○ مراثی کی تعداد ــــــ (۱)

(۸) بحرِ رمل مسدّس سالم سالم مقصور / محذوف

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان / فاعلن

○ مراثی کی تعداد ــــــ (۱)

(۹) بحرِ رجز مسدس مطوی مرفوع مخلع

مفتعلن فاعلن فعولن

○ مراثی کی تعداد ــــــ (۱)

بحر ۵ سے ۹ تک اوسط صرف ۲ فی صدی ہے

اس تجزیے کی بنیاد پر کہا جا سکتا ہے کہ دبیر نے کل نو ۹ اوزان میں دفترِ ماتم کے ۳۶۶ مراثی تصنیف کیے ہیں۔ جن میں ۷ اوزان مثمن اور دو ۲ اوزان مسدس ہیں۔ اگر صرف بحروں کو ملحوظ رکھا جائے تو یہ نتیجہ نکلتا ہے۔

(۱) بحرِ ہزج مثمن	دو اوزان	
(۲) بحرِ مضارع مثمن	دو اوزان	
(۳) بحرِ رمل مثمن	دو اوزان	+ مسدس وزن ایک کُل تین اوزان
(۴) بحرِ مجتث مثمن	ایک وزن	
(۵) بحرِ رجز مسدس	ایک ورن	

یعنی کُل پانچ بحور کو برتا ہے

ایک سوال بار بار سامنے آتا ہے کہ دبیر جیسے قادر الکلام شاعر نے محض پانچ بحروں کو ہی کیوں برتا ہے۔ ان میں بھی صرف تین بحروں (یعنی تین اوزان) میں ۹۲ فی صدی مرثیے لکھے ہیں۔ یہ بات بظاہر قادر الکلامی کے خلاف نظر آتی ہے۔ لیکن اس سوال پر غور کرنے سے پہلے اس بات پر غور کرنا ہوگا کہ مرثیے کی تخلیق کے محرکات کیا ہیں؟ اس میں دو رائیں نہیں کہ جو محرکات دوسری اصناف سخن کے ہیں، وہی مرثیے کے بھی ہیں۔ لیکن مرثیہ کی ایک خصوصیت اور رہے اور وہ ہے مرثیہ اور مجلس کا تعلق۔ عام طور پر مرثیے مجلسوں میں پڑھے جاتے تھے۔ اور آج بھی پڑھے جاتے ہیں۔ اس لیے تقریر کے فن کی طرح مرثیہ کے فن پر بھی بڑی حد تک خطابت کا رنگ غالب ہے

خطیب کے لیے جس روانی کی ضرورت ہے، مرثیہ گو کے لیے بھی اُسی قدر روانی کی ضرورت ہے۔ خطیب کے لیے جس قدر تکرار، وضاحت، طوالت اور اثر انگیزی کی ضرورت ہے۔ مرثیہ کے لیے بھی اسی قدر ان خصوصیات کی ضرورت ہے۔ مرثیہ گو محض منہ کا ذائقہ بدلنے کے لیے اپنے جذبات یا عقائد کو نظم کا جامہ نہیں پہناتا، بلکہ سامعین کو بھی اپنے وجدانی، جمالیاتی اور شعری تجربوں میں پوری طرح شریک کرنا اور متاثر کرنا چاہتا ہے۔ اس لیے وہ سامعین کو متاثر کرنے کے اُن تمام حربوں اور وسیلوں کو بروئے کار لاتا ہے، جو اس کے لیے ناگزیر ہیں۔ اوزان او زبحور کا انتخاب بھی اسی میں شامل ہے۔ مرثیہ نگار عام طور پر ایسی بحروں اور اوزان کا انتخاب کرتا ہے، جو بیانیہ اور نیم بیانیہ شاعری کے لیے موزوں ہوتے ہیں، اور جو سنجیدہ مضامین اور المیہ جذبات کے اظہار کے لیے مناسب ہوتے ہیں۔ یہ نکتہ بھی قابلِ توجہ ہے کہ ایسی صورت میں شاعر اُن اوزان وبحور کا انتخاب کرتا ہے، جو چُست اور سڈول ہوتے ہیں۔ ڈھیلے، لچک دار اور کمزور نہیں ہوتے۔ جن میں موسیقیت کا حجم زیادہ ہوتا ہے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ ان میں بلا کی روانی ہوتی ہے۔ ایسی روانی جس کی حد میں ایک طرف برجستگی اور دوسری طرف خطابت سے ملتی ہیں۔ اس پس منظر میں اگر دبیر کے اوزان پر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ انھوں نے جن زمین اوزان میں اپنے بیشتر مراثی تصنیف کیے ہیں، ان میں یہ تمام اوصاف ملتے ہیں۔ مختصراً کہا جا سکتا ہے کہ یہ اوزان ان کے تخلیقی تجربوں کو راس آئے ہیں۔ اور مرثیہ کے فن اور مقصد سے پوری طرح مطابقت رکھتے ہیں۔

باب (۵)

جوشؔ ملسیانی

نظریۂ فن اور عملِ تنقید

پنڈت لبھو رام جوشؔ ملسیانی، دبستانِ داغ کی وہ یادگار ہیں جنھوں نے اپنے فکر و فن کے وسیلہ سے اردو کے کلاسیکی دبستان کو حتی الامکان فروغ دیا ہے۔ اور ہیئت کے تجربوں نیز جدید شاعری کی تیز ہواؤں کی زد پر کلاسیکی روایات کا چراغ روشن رکھا ہے۔ جوشؔ ملسیانی شاعر ہیں اور کلاسیکی نقاد بھی۔ شاعر کی حیثیت سے انھوں نے "بادۂ سرجوش"، "جنون و ہوش"، اور "فردوسِ گوش" کی شکل میں جو شعری مجموعے دیے ہیں، وہ ہمیشہ نگارخانۂ غزل میں احترام کی نگاہ سے دیکھے جاتے رہیں گے۔ "دستور القواعد" اور "آئینۂ اصلاح"، ان کے وہ کارنامے ہیں، جو اردو کلاسیکی تنقید کی شاہراہ پر نور پاشیاں کرتے رہیں گے۔

اردو تنقید کے کلاسیکی دبستان کی بنیاد معائب و محاسنِ سخن پر ہے۔ یہ اس کا نظریاتی پہلو ہے۔ اور اصلاحِ سخن کی صورت میں اس کا انعکاس ہوا ہے، جس کو عملی پہلو کہا جا سکتا ہے۔ یوں تو اصلاحِ سخن کی روایت پرانی ہے۔ لیکن تذکروں اور ادبی معرکوں میں اس کے خاصے خیال انگیز نمونے ملتے ہیں۔ اس فن پر سب سے پہلی کتاب صفدر مرزاپوری کی مساطۂ سخن یا شمعِ سخن وری ہے۔ جو دو حصوں پر مشتمل ہے۔ اس میں اساتذہ کی اصلاحیں مع توجیہہ درج ہیں۔ اس کے بعد شوق سندیلوی کی اصلاحِ سخن اور سیماب اکبرآبادی کی کتاب دستور الاصلاح منظرِ عام پر آئی تھی۔ ابر احسنی گنوری نے اس فن کو اور آگے بڑھایا۔ اور اس سلسلہ کی تین کتابیں لکھیں، جن کے نام ہیں اصلاح، اصلاح میری اصلاحیں (حصہ اول) اور میری اصلاحیں (حصہ دوم) اس سلسلہ کی آخری کڑی پنڈت لبھو رام جوشؔ ملسیانی کی کتاب "آئینۂ اصلاح" ہے۔ اگر اس ذخیرے میں تذکرۂ معرکۂ سخن از مولانا عبد الباری آسی گنجینۂ تحقیق از نیخود موہانی اور اسی نوع کی دوسری کتابوں کو شامل کر لیا جائے تو اس کی اہمیت اور افادیت اور بڑھ جاتی ہے۔

جوشؔ ملسیانی نے آئینۂ اصلاح کے ابتدائی صفحات میں اپنے نظریۂ اصلاح کو واضح کیا ہے۔ اس نظریہ کی بنیاد عربی و فارسی شعریات نیز لسانی، فنی اور عروضی نکات پر ہے۔ دہلی میں شاہ نصیر سے داغؔ تک، اور لکھنؤ میں ناسخؔ اور ان کے تلامذہ سے امیرؔ تک، اس میدان میں جو پیش رفت ہوئی تھی اُس کا ماحصل، حسرت موہانی کی کتاب نکاتِ سخن میں ملتا ہے۔ نکاتِ سخن ایک ایسی گاگر ہے جس میں عروضی، فنی اور لسانی رموز و نکات کا ساگر بند ہے۔ جوشؔ ملسیانی نے جہاں استاذ مرزا داغ سے استادی شاگردی کی روایت کے ذریعے اور اپنے مطالعے کے وسیلے سے، جو کچھ سیکھا تھا، اس کو مختصراً آئینۂ اصلاح میں پیش کیا ہے اور اس پیش کش میں اپنے تجربات کو بھی شامل کیا ہے جس کی وجہ سے جوشؔ ملسیانی کے فنی، لسانی اور عروضی نظریات میں بصیرت کا رنگ نظر آتا ہے۔ جوشؔ ملسیانی اس نکتہ سے آگاہ تھے کہ غزل کی جمالیات میں اُس کی ہیئت کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ ہیئت اگرچہ جمالیاتی تجربے کا لسانی اظہار ہوتی ہے پھر بھی اُس کے لسانی، عروضی اور فنی تقاضے بھی ہوتے ہیں۔ جن سے صرفِ نظر نہیں کیا جا سکتا۔ جوشؔ ملسیانی نے ہیئت کے خارجی اور داخلی دونوں پہلوؤں کو اہمیت دی ہے۔ چنانچہ لکھتے ہیں:

> "اصلاح کنندہ کو، شعر کے حسنِ ظاہر اور حسنِ باطن دونوں کو گہری نظر سے دیکھنا پڑتا ہے۔ بعض وقت تو حسنِ ظاہر ہی کو درست کر دینے سے کام چل جاتا ہے۔ لیکن حسنِ باطن یعنی معنویت میں بھی خلل ہو تو یہ صورت اصلاح کنندہ کے لیے دہری مصیبت بن جاتی ہے"[1]

جوشؔ ملسیانی نے شعر کے خارجی نقائص اور معنوی اسقام پر خیال انگیز بحث کی ہے۔ انھوں نے معنوی نقائص کی دو قسموں کا ذکر کیا ہے۔ پہلے نقص کو "لطافت اور شعریت کے فقدان" سے تعبیر کیا ہے۔ دوسرے کو "ضعفِ بیان" کے سبب "تعقیدِ معنوی"، قرار دیا ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے اپنی تحریروں میں فحش اور مخربِ اخلاق خیالات جنس زدگی اور تخریبی و منفی افکار کو بھی معنوی عیوب میں شامل کیا ہے۔ خارجی عیوب میں لسانی، فنی اور عروضی عیوب کو شامل کیا ہے۔ اس طرح ان کا نظریۂ اصلاح یا اندازِ نقد بہت واضح ہے۔ انھوں نے اس سلسلہ میں ایک جگہ لکھا ہے:

> "اچھے شعر میں دونوں وصف ہوتے ہیں۔ حسنِ ظاہر بھی اور معنویت بھی۔ معنویت کے لیے یہ شرط بھی ہے کہ اس میں لطافت بھی ہو اور شعریت بھی۔ اگر یہ وصف شعر میں نہیں تو اکیلا حسنِ ظاہر کسی مصرف کا نہیں۔ اور اگر معنویت تو ہے، مگر حسنِ ظاہر کی پروا نہیں کی گئی تو

---

[1] آئینۂ اصلاح مرکز تصنیف و تالیف، نکودر (پہلا اڈیشن) ص ۹، ۱۰

یہ صورت کبھی جاذبِ دل نہیں ہو سکتی ہے۔"[1]

جوشؔ ملسیانی لطافت، شعریت اور معنویت کے بعد "حسنِ بیان"، کو سب سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ اور اس کا سنگِ بنیاد "صحتِ زبان"، کو قرار دیتے ہیں۔

ہم سند کے لیے لغت میں امیرؔ فُصَحا کی زبان لیتے ہیں

صحتِ زبان کے ضمن میں "متروکاتِ زبان"، کا پورا خیال رکھنے پر زور دیتے ہیں۔ محاورہ و روزمرہ کی صحت پر اصرار کرتے ہیں، اور دیگر فنی اور لسانی عیوب سے گریز کرنے کی تاکید کرتے ہیں۔ اس طرح انھوں نے ایک طرف لسانی، فنی اور عروضی عیوب سے بچنے کا مشورہ دیا ہے اور دوسری طرف معنی آفرینی کا خاص خیال رکھا ہے۔

جوشؔ ملسیانی نے ضعفِ تالیف، توالیِ اضافت، تعقیدِ لفظی و معنوی، شترگربہ، تقابلِ ردیفین عیوبِ قوافی مثلاً ایطا وغیرہ، سقوطِ حروفِ علت، شکستِ ناروا جیسے عیوب سے شعر کو پاک صاف رکھنے پر زور دیا ہے۔ معائبِ سخن کے سلسلے میں اُن کا بہت محتاط رویّہ ہے۔ اساتذہ کی غیر معمولی اکثریت عربی و فارسی الفاظ کے حروفِ علت (الف، واو، ی) کا سقوط جائز نہیں سمجھتی۔ لیکن اردو الفاظ کے حروفِ علت کو اس سے مستثنیٰ تصور کرتی ہے۔ جوشؔ ملسیانی نے اس سلسلہ میں ایک اہم نکتہ اٹھایا اور لکھا کہ اگر اردو الفاظ میں حروفِ علت کی تخفیف ذوقِ سلیم پر بار ہو یا مصرع کی روانی اور حسنِ بندش پر منفی انداز سے اثر انداز ہو تو اُس سے بھی اجتناب کرنا چاہیے۔ داغؔ نے لکھا تھا کہ "وہ فصاحت سے گرا شعر میں جو حرف دبا"، اور جوشؔ نے اس پر عمل کر دکھایا۔ جوشؔ ملسیانی نے اپنی بات کو واضح کرنے کے لیے چند مصرعوں کو بطورِ مثال پیش کیا ہے۔ مثلاً

جو بات ہے دل میں بھری محفل میں کہوں گا

اس مصرع میں بھری کی "ی"، کی تخفیف اگرچہ اصولاً صحیح ہے، مگر ذوقِ سلیم پر بار ہوتی ہے۔ اس لیے جوشؔ ملسیانی نے اس کو متروک قرار دیا ہے۔ اسی طرح نیا، بھلا، بُرا کے الف، بھلے، بُرے، بھرے نیز بھلی، بُری اور بھری وغیرہ کی "یے" اور کہاں، جہاں، یہاں، وہاں کے الف کی تخفیف کو متروک قرار دیا ہے۔ اُس زُمرے میں لیے، دیے، جیے، پیے کی یے کی تخفیف بھی متروک قرار دی ہے۔ مثلاً

(۱) اے عندلیب کس لیے ہے بیقرار آج

---

[1] آئینۂ اصلاح مرکزِ تصنیف و تالیف، نکودر (پہلا اڈیشن) ص ۸

میں لیتے کی "یے" کا سقوط اصولاً روا ہے۔ لیکن شعری ہیئت کی جمالیاتی فضا کو برقرار رکھنے کے لیے اس نوع کے سقوط کو متروک قرار دے دیا ہے۔

جوشؔ صاحب نے فنی مباحث میں "شکست ناروا" پر اہم نکات اٹھائے ہیں۔ اس کو عیب قرار دینے کے فنی امکانات تو عروض میں پہلے سے موجود تھے۔ لیکن اس کا نام سنسکار سب سے پہلے حسرتؔ موہانی نے کیا۔ جن اساتذۂ سخن نے حسرتؔ سے اختلاف کیا، ان میں سیمابؔ اکبرآبادی، اثرؔ لکھنوی اور منورؔ لکھنوی شامل ہیں۔ اُن کی دلیل یہ ہے کہ قدما کے یہاں شکستِ ناروا کا نام نہیں ملتا اس لیے یہ عیب نہیں ہے۔ بعض اساتذۂ فن نے حسرتؔ کی دلیل کو قبول کیا، ان میں نیازؔ فتح پوری، جوشؔ ملسیانی، ابرؔ احسنی گنوری وغیرہ ہیں۔ شکستِ ناروا پر ابرؔ احسنی اور جوشؔ ملسیانی نے خاص توجہ صرف کی ہے اور لکھا ہے کہ "اگر کسی فنی کتاب میں کہیں اس کا ذکر نہیں ہے تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ ایک سقم کو سقم نہ مانا جائے"[1] اس کے بعد لکھا ہے کہ چونکہ شکستِ ناروا سے نقصِ روانی پیدا ہوتا ہے۔ مصرع کی موسیقی میں خلل پڑتا ہے۔ اس لیے ذوقِ صحیح اس صورت کو معیوب قرار دیتا ہے۔ حسرتؔ موہانی نے لکھا تھا کہ بعض بحور میں ہر مصرع دو مساوی ٹکڑوں میں منقسم ہو جاتا ہے۔ دونوں کے درمیان عروضی وقفہ ہوتا ہے۔ یہ عروضی وقفہ لسانی سطح پر بھی باقی رہنا چاہیے۔ یعنی ایسی بحروں میں شعر اس طرح کہا جائے کہ ایک فقرے یا حصے کا ٹکڑا دوسرے فقرے یا ٹکڑے میں شامل نہ ہو، اور عروضی وقفہ کو پُر نہ کرتا ہو۔ جوشؔ ملسیانی نے اس نکتہ کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

"جار مجرور میں مجرور کا ایک نصف میں رہ جانا اور حرفِ جار کا دوسرے نصف کے شروع میں آجانا، مضاف و مضاف الیہ میں مضاف الیہ اور حرفِ اضافت کا ایک نصف میں اور مضاف کا دوسرے نصف میں (آجانا) اس کی قبیح صورت یہ ہے کہ حرفِ اضافت بھی دوسرے نصف کے شروع میں جا رہے۔ ایک ہی لفظ کا کچھ حصہ پہلے نصف میں اور باقی لفظ دوسرے نصف کے شروع میں، مرکب عطفی معطوف الیہ پہلے نصف کے آخر میں اور معطوف دوسرے نصف کے شروع میں، ندا اور منادیٰ میں، حرفِ ندا پہلے نصف کے آخر میں اور منادیٰ دوسرے نصف کے شروع میں آئے۔ فارسی اضافت میں مضاف کے بعد مضاف الیہ دوسرے نصف کے شروع میں، یعنی پہلا نصف مضاف پر ختم کر دینا، اسی طرح فارسی عطف میں پہلا نصف حرفِ عطف پر ختم کرنا، ایک محاورے کے کچھ لفظ پہلے مصرع میں اور کچھ دوسرے نصف کے شروع میں لانا، یہ سب شکستِ

---

[1] آئینۂ اصلاح مرکز تصنیف و تالیف، نکودر (پہلا اڈیشن) ص ۷۰، ۶۸

ناروائی کی مختلف صورتیں ہیں ۔[1]

جوش ملسیانی نے تقریباً اُن تمام لسانی صورتوں کی وضاحت کر دی، جن کی وجہ سے شکستِ ناروا کا عیب وارد ہو سکتا ہے۔ اس بحث کے بعد انھوں نے ۱۴۱ ایسے اوزان میں اشعار درج کیے ہیں جن میں شکستِ ناروا وارد ہو سکتا ہے۔ مثلاً

بحرِ مضارع مثمن اخرب ، مکفوف، مکفوف مخنق سالم
مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن
تھا اضطرابِ دل کا / جس خط میں حال لکھا
سو بار بند کرنے / پر بھی کھلا ہوا ہے
(عاشق دہلوی)

"بند کرنے پر" پہلے ٹکڑے میں ہونا چاہیے۔ جب کہ "بند کرنے" پہلے ٹکڑے میں اور "پر" دوسرے ٹکڑے میں ہے۔ یہی شکستِ ناروا ہے۔

جوش صاحب کی نگاہ عروض کے متعدد پہلوؤں پر تھی اور وہ اس نکتہ سے آگاہ تھے کہ عروض اور موسیقی کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ وہ عروض کی صحت پر توضرور اصرار کرتے تھے۔ مگر غیر ضروری عروضی موشگافیاں کو ناپسند کرتے تھے۔ حتیٰ کہ زحافات کے عمل کے سلسلے میں بھی محتاط تھے اور اُن مزاحف اوزان کے اختراع کے قائل تھے۔ جو شعر کی موسیقیت میں اضافہ کرتے ہوں۔ عروض اور موسیقیت کے تعلق اور متروک زحاف کے غیر ضروری استعمال پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

"اساتذۂ قدیم نے وہی زحافات قابلِ استعمال رکھے ہیں، جو روانیِ کلام کے منافی نہ ہوں ان کی پروا نہ کرنا اور من مانیوں سے کام لینا، روانی اور موسیقیت کا خون کرنا ہے۔

ہوئی ہے آج تو شاداب سرزمینِ چمن

ہوئی ہے آج تو شاداب سرزمینِ گلستاں

یہ تبدیلی عروض کے لحاظ سے درست سہی، مگر موسیقیت سر پیٹتی نظر آتی ہے ۔"[2]

---

[1] آئینۂ اصلاح مرکز تصنیف و تالیف نکودر (پہلا اڈیشن) ص ۲۹، ۳۰

[2] یادگار جوش ملسیانی ص ۵۵

جوشؔ ملسیانی نے اس مقام پر دو معنیٰ بات کہی ہے۔ ایک تو عروض کا رشتہ موسیقیت سے استوار کرنے پر زور دیا ہے اور مجرد عروض کے تصور پر کاری ضرب لگائی ہے۔ دوسرے انھوں نے عروض برائے عروض کے تصور کو مسترد کر دیا ہے۔ وہ زحافات، جو شعر کی موسیقیت، روانی اور آہنگ کو خراب کرتے ہیں، انھیں رد کر دیا ہے۔ عروض میں زحافات کا عمل اگرچہ بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن جوشؔ صاحب بعض زحافات کو، اس دور میں برتنا اور اچھے بھلے مصرع کا حلیہ بگاڑنا صحیح نہیں سمجھتے۔ زیر بحث مصرع میں بھی اسی انداز کا زحاف برتا گیا ہے جس کی رو سے عروض اور ضرب میں "تان" کا اضافہ ہوا ہے۔ لیکن جوشؔ ملسیانی نے اس کا عروضی جواز پیش نہیں کیا ہے اور نہ ہی زحاف کا نام بتایا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ بقول جوشؔ ملسیانی اب یہ صورتیں متروک ہیں۔ اور فعل لاحاصل کا درجہ رکھتی ہیں۔ جب تک زحاف کا نام معلوم نہ ہو، اس وقت تک اس کی صحت یا عدم صحت پر رائے نہیں دی جا سکتی۔

جوشؔ ملسیانی کا ایک شعر ہے جو بظاہر "حریفوں" پر طنز ہے۔ لیکن اس میں بھی عروض اور آہنگ کے داخلی رشتہ کا شدید احساس کارفرما ہے۔ شعر ہے

اور جب توڑ حریفوں کو نہ سوجھا کوئی
فعلاتن سے کیے میرے سخن کے ٹکڑے

انھوں نے مصرع ثانی میں "فعلاتن" کا استعمال کیا ہے جس کو انھوں نے "فاعلاتن" پر ترجیح دی ہے۔ یہاں فعلاتن اور فاعلاتن دونوں رکن کھپ سکتے ہیں اور صحیح ہیں یعنی اس شعر کا وزن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن بھی صحیح ہے اور فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن بھی درست ہے۔ لیکن جوشؔ صاحب نے پہلے وزن پر دوسرے وزن کو ترجیح دی۔ اس ترجیح کے پس پردہ بھی جوشؔ صاحب کی عروض دانی اور شدید احساس موسیقیت کارفرما ہے۔ جو ان کے عروضی نظریات کے لیے اساس کا کام کرتا ہے۔

جوشؔ صاحب کی فنی اور لسانی بصیرت کا ثبوت جگہ جگہ ملتا ہے۔ جہاں استاد مرزا داغؔ دہلوی کی غزل ہے جس کی زمین "بندوں میں" اور "کمندوں میں" ہے۔ اسی غزل میں یہ شعر بھی موجود ہے۔

اڑا جو لے کے خطِ شوق، ہوگیا عنقا
وہ تیز تر ہے کبوتر مرا پرندوں میں

اس غزل میں جو قوافی برتے گئے ہیں، ان میں "دال" حرف روی ہے۔ اور حرکت ما قبل روی زبر ہے یعنی حرف روی سے قبل جو حرف ہے، وہ مفتوح ہے۔ لیکن "پرندوں" میں حرف روی "دال" سے پہلے جو حرکت ہے، وہ زیر ہے۔ یعنی پرندوں کی رائے مہملہ مکسور ہے۔ قافیہ کا بنیادی اصول یہ ہے کہ تمام قوافی میں حرف روی سے پہلے حرف کی حرکت بھی یکساں ہوتی ہے۔ زیر بحث شعر میں اس اصول کی خلاف ورزی نظر آتی

ہے۔ چنانچہ اس سلسلے میں ایک استفسار کے جواب میں جوش ملسیانی لکھتے ہیں :

> فعلِ امر کے آخری حرف کو مکسور کر کے "ندہ" لگایا جاتا ہے۔ اسم فاعل قیاسی کا قاعدہ یہی ہے اس لیے "پرِندہ" کی رے مکسور ہے۔ یعنی صحیح لفظ یہی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ضرورت قافیہ کے خیال سے شعرا نے اسے سمند، کمند وغیرہ کا ہم قافیہ کیا ہے۔ انیس کے ہاں بھی کسرہ کا خیال نہیں رکھا گیا ہے۔ ایسے اساتذہ کا تصرف کہیے۔ ایک نکتہ اور بھی اس مثال میں ہے ۔ وہ یہ کہ حرف رِدی "دال" متحرک ہے۔ اسی طرح شاعر اور برتر کا قافیہ اگرچہ غلط ہے۔ مگر شاعری اور برتری کا قافیہ صحیح ہے [1]

فن کی اصطلاح اختلاف حرکت ماقبل روی کا نام "اقوا" ہے۔ شلاً لب کا قافیہ صاحب کرنا ۔ یا بہ قول جوش ملسیانی شاعِر کا قافیہ برتَر کرنا ۔ لیکن اس میں ایک استثنا بھی ہے، جیسا کہ جوش صاحب نے لکھا ہے کہ اگر حرف روی ساکن نہ ہو بلکہ متحرک ہو تو حرکت ماقبل کا اختلاف جائز ہے ۔

جوش ملسیانی زبان کے سچے مزاج داں تھے۔ وہ الفاظ کے متعدد پہلوؤں پر گہری نگاہ رکھتے تھے داغ کی نظم "شہر آشوب" میں قہر کا قافیہ دوپہر ملتا ہے جس میں پہر کی "ہائے ہوز" کو متحرک باندھنے کی جگہ ساکن باندھا ہے۔ شعر یہ ہے

نہ دیکھیں جو نگہ چشم قہر کی گرمی
اٹھائیں ہائے وہ جلتی دوپہر کی گرمی

جوش نے "پہر" کے صحیح تلفظ پر روشنی ڈالتے ہوئے ذوق کا ایک مصرع تحریر کیا ہے یعنی

"دوپہر ہے سایہ بھی بیٹھے ہے دب کر زیر پا"

اور رقم طراز ہیں :

> "یہاں بھی ذوق متحرک بولتے ہیں۔ اس لیے ہ کی حرکت ہی معتبر ہے۔ داغ مرحوم کے شعر میں جو اختلاف پایا جاتا ہے، وہ بھی خلاف روزمرہ نہیں ہے۔ فرق یہ ہے کہ جب "واو" کی تخفیف کریں تو "ہ" کی حرکت بھی تخفیف میں آجائے گی۔ اور جب واو کی آواز سالم ہو، جیسا کہ ذوق کے ہاں ہے تو پھر "ہ" کی حرکت بھی برقرار رہے گی [2]

---

[1] جوش ملسیانی (ابھینندن گرنتھ) مرکز تصنیف و تالیف نکودر ص ۲۰۸ ، ۲۰۹

[2] جوش ملسیانی (ابھینندن گرنتھ) ص ۲۰۹، ۲۱۰

Scanned by CamScanner

اس نکتہ رسی سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ بنیادی طور پر "بہر" نظرِ (فعل) کے وزن پر ہے۔ اور دُو پہر یا "پہر رات گئے" یہی لکھنا چاہیے۔ لیکن "پہر" کو درد کے وزن پر لکھنے کے لیے دُو کے واو کی تخفیف کرنی ہوگی اور دُو "دُ" کے وزن پر لکھنا ہوگا۔ اس استثنائی صورت کی طرف اشارہ کرکے جوشؔ ملسیانی نے اپنے گہرے لسانی اور فنی شعور اور زبان پر زبردست عبور کا ثبوت فراہم کیا ہے۔

جوشؔ ملسیانی نے اپنے فنی، لسانی اور عروضی نظریات کو چابک دستی سے برتا ہے اور اپنی شاعری نیز اصلاحِ سخن پر اُن کا اطلاق کیا ہے۔ تحریکِ شعر INSPIRATION یا مشق کی بنیاد پر اشعار موزوں کر لینا ایک بات ہے، مگر عیب دار اشعار کی اصلاح کرکے انھیں صحت مند بنانا دوسری بات۔ اس کام کے لیے جس تنقیدی بصیرت، فنی، لسانی اور عروضی چابک دستی اور علمی تبحر کی ضرورت ہے، وہ ہر کس و ناکس کا مقدر نہیں۔ اس میدان میں ابر احسنی اور جوشؔ ملسیانی کی نظیر نہیں ملتی۔ جوشؔ صاحب کا زمانہ یہ ہے کہ انھوں نے اردو زبان کے مراکز یعنی دہلی اور لکھنؤ سے دُور رہ کر زبان، قواعد اور فنِ شعر میں عدیم النظیر مہارت پیدا کی۔ اور سیکڑوں شاگردوں کو زبان و فن کے اسرار و رموز سے آشنا کیا۔ جوشؔ صاحب کی اصلاحوں سے، ان کا کمالِ فن ظاہر ہوتا ہے۔ ذیل میں اصلاحِ جوشؔ بر کلامِ جوشؔ مع توجیہہ پیش کی جاتی ہے۔ جن میں انھوں نے اپنے نظریات کو عملی جامہ پہنایا ہے۔

جوشؔ ملسیانی کا شعر ہے

ہوا ضبطِ گریہ سے حاصل یہی   کہ شاخِ مژہ بے ثمر ہو گئی

جوشؔ ملسیانی نے خود اپنے شعر پر اس طرح نظرِ ثانی کی ہے۔

ہوا ضبطِ گریہ سے یہ فائدہ   کہ شاخِ مژہ بے ثمر ہو گئی[1]

اس کی توجیہہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "مصرعِ اوّل" ایسے لفظ پر ختم ہوتا ہے، جو ردیف سے ہم قافیہ ہے۔ میری دانست میں اس عیب کو جزوی اجتماعِ ردیفین کہتے ہیں جس سے شعر میں بصری اور سماعی دونوں سطحوں پر ایک ناگوار صورتِ حال پیدا ہو جاتی ہے۔ جوشؔ صاحب نے توجیہہ میں یہ بھی تحریر کیا ہے کہ ترمیم سے طنز کا پہلو پیدا ہو گیا جس کو ذم بالمشافہ بھی کہتے ہیں۔ بہرحال اس میں دو رائیں نہیں ہو سکتیں کہ ترمیم کے بعد شعر صوری اور معنوی دونوں سطحوں پر بلند ہوا ہے۔ جوشؔ صاحب شعر کے کینوس پر ہر لفظ کو، اس کی شخصیت پہچان کر، برتنے کا ہنر جانتے تھے۔ اس کا ثبوت اس ترمیم سے بھی مہیا ہوتا ہے، جو انھوں نے خود اپنے کلام

---

[1] آئینۂ اصلاح ص ۳۴

پر کی ہے۔

جوشؔ ملسیانی نے سیکڑوں شاگردوں کے کلام پر اصلاحیں کی ہیں۔ خیر سے اُن میں سے بہت سے اپنی جگہ استاد ہیں۔ جوشؔ صاحب کی اصلاحیں جس کلام پر شائع ہوئی ہیں، وہ ان کے شاگردوں کا ابتدائی کلام ہے۔ ذیل میں جوشؔ صاحب کی چند اصلاحیں مع توجیہات پیش کی جاتی ہیں۔

نسیمؔ نورمحلی کا شعر ہے

بے کسوں کی دست گیری کوئی بھی کرتا نہیں　　اور امیروں کی طرف بڑھتے ہیں دنیا بھر کے ہاتھ

جوشؔ ملسیانی کی اصلاح ہے

مفلسوں کی دست گیری کوئی بھی کرتا نہیں　　مال داروں کی طرف بڑھتے ہیں دنیا بھر کے ہاتھ[1]

توجیہہ میں تحریر ہے کہ (۱) شعر میں امیروں کی مناسبت سے غریبوں یا مفلسوں کا ذکر ضروری تھا۔ یعنی بے کسوں کا لفظ بے محل تھا۔ دوسرے یہ کہ مصرعِ ثانی کی ابتدا میں "اور" یعنی حرف عطف کی ضرورت نہیں تھی۔ بلکہ حرفِ استثنا یعنی "لیکن" یا "مگر" کا محل وقوع تھا۔ ایک نکتہ یہ بھی پنہاں ہے کہ جوشؔ صاحب "اور" بروزن فع متروک تصور کرتے ہیں۔ اصلاح سے یہ تمام نقائص دور ہو گئے ہیں۔ اور شعر کی معنوی نیز جمالیاتی سطح بھی بلند ہو گئی ہے۔

ساحرؔ ہوشیار پوری کا شعر ہے

بات بگڑ جائے نہ کہیں　　بگڑی بات بنانے سے

جوشؔ ملسیانی کی اصلاح ہے

اور بگڑ جائے نہ کہیں　　بگڑی بات بنانے سے[2]

توجیہہ میں، جوشؔ صاحب نے لکھا ہے کہ شعر اپنی جگہ مکمل ہے۔ لیکن ایک لفظ "اور" نے اندیشہ کو گہرا کر دیا واقعہ یہ ہے کہ ایک لفظ کی تبدیلی سے معنوی سطح بہت بلند ہو گئی ہے، اس کا اندازہ وہی لگا سکتے ہیں کہ جو الفاظ کے تخلیقی استعمال کے اسرار و رموز سمجھتے ہیں۔

فاضلؔ زیدی کا شعر ہے

حیات ہے جان سے گزرنا، نہایت احسن یہ کام کرنا　　جو تجھ پہ مرتے ہیں اُن کو راہِ وفا میں مرنے کا غم نہیں ہے

---

[1] آئینۂ اصلاح ص ۳۹

[2] 〃 ص ۵۱

جوشؔ ملسیانی کی اصلاح ہے

حیات ہے جان سے گزرنا فنا میں جو ہر ہیں زندگی کے فدا جو تجھ پر ہوئے ہیں ان کو، وفا میں مرنے کا غم نہیں ہے[1]

توجیہ میں لکھا ہے کہ "احسن ،، اپنی جگہ تفصیل کل ہے ۔ یہ ایسا ہی ہے جیسے کوئی بہتر کی جگہ نہایت بہتر کہے ۔ فاضل کے مصرعہ میں " نہایت ، حشو معلوم ہوتا ہے ۔ اصلاح سے یہ نقص دور ہو گیا ۔ لیکن " فنا میں جو ہر ہیں زندگی کے ،، ٹکڑے نے شعر کو معنوی انداز سے اور گہرا کر دیا ہے ۔ اور اس کو فکری و فلسفیانہ اساس فراہم کر دی ہے ۔ فاضل کے مصرع ثانی میں شکست ِ ناروا ،، کا عیب تھا ۔ اصلاح سے یہ عیب بھی دور ہو گیا ہے ۔ یہاں یہ نکتہ بھی قابلِ توجہ ہے کہ فاضل زیدی کا زیرِ بحث شعر ایک ایسی بحر میں ہے ، جو دو اوزان اور چار بحور میں تقطیع ہو سکتا ہے ۔

پہلا وزن مفاعلن فاع لاتُ فعلن مفاعلن فاع لاتُ فعلن (۲ بار)

بحرِ منسرح مسدس مجنون مطوی اخذ مضاعف

دوسرا وزن مفاعلن فاعلن فعولن مفاعلن فاعلن فعولن (۲ بار)

یہ وزن تین بحروں میں شمار کیا جا سکتا ہے

(۱) بحرِ بسیط مسدس مجنون سالم مخلع مضاعف

(۲) بحرِ سریع مسدس مجنون ، مرفوع ، مجنون مکشوف ، مضاعف

(۳) بحرِ رجز مسدس مجنون مرفوع مخلع مضاعف

یہ دونوں اوزان ، جو چار بحور میں ہیں اور جو ایک دوسرے کا نعم البدل ہیں ۔ دو برابر کے ٹکڑوں میں منقسم ہوتے ہیں ۔ دونوں کے درمیان عروضی وقفہ ہے جس کو لسانی سطح پر بھی باقی رہنا چاہیے ۔ فاضل زیدی کے شعر میں راہ (راہے) پہلے ٹکڑے میں اور " وفا ،، دوسرے ٹکڑے میں شامل ہو گیا تھا ۔ یعنی مرکب اضافی (راہِ وفا) تقسیم ہو گیا تھا ۔ اور جو عروضی وقفہ کو پُر کر رہا تھا ۔ اس لیے اس میں شکستِ ناروا تھا ۔ جوشؔ صاحب نے اصلاح سے اس عیب کو دور کر دیا ۔ ایسی دو نیم بحروں میں شعر کہنا اور شکستِ ناروا سے بچنا اپنی جگہ فنی کمال ہے ۔

کمال کرتار پوری کا شعر ہے

ایک عجیب خلا کا دل میں بھر احساس سا ہوتا ہے ہمیشہ حسرت سی رہتی ہے اُجڑے گھر کو بسانے کی

جوشؔ ملسیانی کی اصلاح ہے

---

[1] آئینۂ اصلاح ص ۸۷

ایک عجیب خلا کا دل میں پھر احساس سا ہوتا ہے ہر دم حسرت سی رہتی ہے اُجڑے گھر کو بسانے کی[1]

مولانا ابر احسنی نے "ناموزونیت" کی تین قسموں کا ذکر کیا ہے (۱) اختلاف بحور (۲) خارج از بحر (۳) سقوطِ حروفِ علت۔ کمال کرتار پوری کے شعر میں "اختلاف بحور" ہے۔ مصرع اولیٰ بحرِ متقارب میں ہے اور بقول رضا دوسرا مصرع بحرِ متدارک میں ہے۔ دونوں بحور کا اجتماع از روے عروض صحیح نہیں ہے۔ چنانچہ جوش صاحب نے دوسرے مصرع میں معمولی سی تبدیلی کر کے اس کو بھی غزل کی بنیادی بحر یعنی متقارب میں موزوں کر دیا ہے۔ تبدیلی صرف ایک لفظ کی ہے۔ یعنی "ہمیشہ" کو "ہر دم" کیا ہے۔ اسی کا نام قادر الکلامی، خلاقی اور صناعی ہے۔

کالی داس گپتا رضا کا شعر ہے

کیوں اپنی زندگی پہ رضا تم کو ناز ہے کوئی بھی کام تو نے کیا ہے ثواب کا؟

جوش ملسیانی کی اصلاح ہے

کیوں اپنی زندگی پہ رضا تجھ کو ناز ہے کوئی بھی کام تو نے کیا ہے ثواب کا؟[2]

اس شعر میں شترگربہ ضمیری تھا۔ پہلے مصرع میں "تم" اور دوسرے میں "تو" آیا تھا۔ جوش ملسیانی نے تم کاٹ کر تجھ لکھ دیا جس سے دونوں مصرعوں کی ضمیروں میں یکسانیت پیدا ہو گئی اور عیب دور ہو گیا

کنول انبالوی کی رُباعی ہے

کیفیتِ پیمانہ بھی دیکھی ہوتی اک حرکتِ رندانہ بھی دیکھی ہوتی
بے کیف ہیں اے شیخ یہ تیرے سجدے اک لغزشِ مستانہ بھی دیکھی ہوتی

جوش ملسیانی کی اصلاح ہے

کیفیت پیمانہ بھی دیکھی ہوتی کچھ شورشِ رندانہ بھی دیکھی ہوتی
بے کیف ہے اے شیخ تری مشقِ سجود اک لغزشِ مستانہ بھی دیکھی ہوتی[3]

جوش صاحب نے توجیہہ میں اشارہ کیا ہے کہ لفظ حرکت اُردو میں راے مہملہ کے سکون سے بولا جاتا ہے۔ مگر ترکیبی صورت میں حرکت کی راے مہملہ متحرک ہونی چاہیے۔ یعنی اس کو حَرَکَت بروزن فعِلن (بکسر عین) بولنا چاہیے۔ اس

---

[1] یادگارِ جوش ملسیانی ص ۹۴
[2] مکتوباتِ جوش ملسیانی بنام رضا۔ دل پبلی کیشنز، بمبئی ص ۱۲۲
[3] آئینۂ اصلاح ص ۷۷

سلسلہ میں جوشؔ صاحب کا وہی مسلک ہے، جو اساتذہ کا تھا۔ وہ حرکت، برکت عظمت کو فعِلن کے وزن پر لکھنے کے حق میں ہیں۔ اسی طرح رَمَضَان کو بروزن فعلن نہیں بلکہ بروزن فعِلن (بجزم عین) یعنی رَمْضان لکھنے کے حق میں ہیں۔ جیسے

رَمَضَان تین دن کے بعد آیا داغ

یا

غش انہیں روزۂ ماہ رَمْضاں سے آیا امیر

اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ جوشؔ ملسیانی الفاظ کی صحت، روزمرہ و محاورہ کی درستی، بندش کی چستی، عروضی اور فنی چابک دستی کے کس حد تک قائل تھے اور اس پر خود بھی عمل کرتے تھے اور اپنے شاگردوں سے بھی عمل کراتے تھے۔

جوشؔ ملسیانی اردو کے اُن بالغ نظر استادوں اور کلاسیکی تنقید کے اہم علم برداروں میں شامل ہیں، جنھوں نے اردو تنقید کی نظریاتی بوطیقا کے تحفظ اور فروغ کے لیے اہم خدمات انجام دی ہیں۔ ان کے نظریات قواعد، عروض، زبان اور اردو شعریات پر مشتمل ہیں۔ جن کو معائب و محاسن سخن کا نام دیا جاتا ہے۔ انھوں نے غزل کی ہیئت کو ایک مخصوص جمالیاتی اساس فراہم کی، جو عربی و فارسی شعریات کے بطن سے نمودار ہوتی ہے۔ جوشؔ ملسیانی نے اردو شعریات کو اپنی زبان، اپنی موسیقی اور تخلیقی عمل سے ہم آہنگ کر کے پیش کیا ہے۔ اور مجرد عروض اور بے کار زحافات کو متروک قرار دیا ہے۔ انھوں نے زبان کو سنوارنے اور نکھارنے کے لیے ردّ و قبول کے معروضی پیمانوں سے کام لیا ہے۔ جوشؔ صاحب کے تنقیدی نظریات میں، ان کا شعور زحون کی طرح گردش کرتا ہے۔ ایک طرف انھوں نے زبان کی صفائی، بیان کی سلاست اور انداز بیان کے حسن پر زور دیا ہے۔ دوسری طرف شعریت، لطافت اور معنی آفرینی پر خاص توجہ صرف کی ہے۔ اگرچہ جوشؔ کا شمار اردو تنقید کے کلاسیکی اور ہیئتی نقادوں میں ہوتا ہے۔ لیکن انھوں نے ہیئت کے تناظر میں معنویت کی اہمیت پر بھی اصرار کیا ہے جس سے ان کے تنقیدی نظریات میں ہم آہنگی اور توازن پیدا ہو گیا ہے۔ ابھی تک اردو تنقید کے کلاسیکی دبستان پر کام نہیں ہوا ہے اور اصلاح سخن کی روایت بھی نظرانداز کی جاتی رہی ہے۔ جب تاریخ ادب کے ان پہلوؤں پر کام ہو گا اس وقت ابرؔ احسنی اور جوشؔ ملسیانی کی خدمات کا سچا عرفان ہو سکے گا۔ ●

باب (٦)

ابر احسنی گنوری

نظریۂ فن اور عملِ تنقید

فنِ اصلاحِ سخن پر ابر احسنی کی تین کتابیں ملتی ہیں یعنی (١) اصلاح الاصلاح (٢) میری اصلاحیں حصّہ اوّل اور (٣) میری اصلاحیں حصّہ دوم ۔ اگرچہ اصلاح الاصلاح کو اوّلیت حاصل ہے لیکن ابر صاحب نے میری اصلاحیں حصّہ اوّل اور دوم میں اپنے تنقیدی نظریات کو پیش کیا ہے اور ان کی روشنی میں اصلاحوں کا جائزہ لیا ہے ۔ نیز اپنے شاگردوں کے کلام پر اصلاحیں دی ہیں ۔ ابر احسنی کا نظریۂ تنقید عربی و فارسی شعریات پر مبنی ہے اور فنِ اصلاحِ سخن سے ماخوذ ہے ۔ عربی میں قدامہ کی کتاب نقد الشعر اور ابن رشیق کی کتاب کتاب العمدہ خاص اہمیت کی حامل ہیں ۔ فارسی میں عروضی سمرقندی کی کتاب چہار مقالہ اور شمس الدین محمد بن قیس رازی کی کتاب "المعجم فی معائر اشعار العجم" بنیادی حیثیت رکھتی ہیں ۔ اُردو کے قدیم اساتذۂ سخن نے اپنے شعری نظریات کی بنیاد انھیں کتابوں پر رکھی ہے ۔ اس لیے انھوں نے بدیع ، بیان اور معانی کے اصولوں سے استفادہ کیا ہے اور زبان و بیان اور قواعد کی صحت پر خاص طور سے اصرار کیا ہے ۔ علاوہ ازیں انھوں نے عروض اور علمِ قوافی کا خاص اہتمام کیا ہے ۔ فائز دہلوی نے اپنی کلیات کے مقدمہ میں اپنے تنقیدی نظریات کی بنیاد صحتِ زبان پر رکھی ہے ۔ محمد باقر آگاہ نے اپنے دیوان کے دیباچے میں اصنافِ سخن پر اظہارِ خیال کیا ہے اس کے بعد اس روایت کو تذکرہ نگاروں نے پروان چڑھایا ہے ۔ آگے چل کر اردو تنقید کی یہ کلاسیکی روایت دہلی میں شاہ نصیر اور ذوق نیز لکھنؤ میں ناسخ کی شکل میں ایک واضح شکل اختیار کر لیتی ہے ۔ ادبی معرکوں اور اصلاحِ سخن نے اس روایت کو ایک دبستان کی شکل عطا کی ہے ۔ کلب علی خاں نادر کی کتاب "تلخیص معلّی" اور حسرت موہانی کی "نکاتِ سخن" اس دبستان نقد کی بوطیقا کی حیثیت رکھتی ہیں ۔ اردو تنقید کے اس کلاسیکی دبستان کی بنیادوں کو داغ و امیر اور ان کے شاگردوں نے مضبوط کیا ہے ۔

ابراحسنی گنوری اردو تنقید کے کلاسیکی دبستان کے ایک اہم رکن ہیں۔ جیسا کہ لکھا جا چکا ہے کہ فن اصلاح سخن پر ان کی تین کتابیں ہیں۔ جن سے ان کے تنقیدی اصولوں کا پتا چلتا ہے اور اصلاحوں کی نوعیت معلوم ہوتی ہے۔

ابراحسنی گنوری نے میری اصلاحیں حصہ دوم میں اصلاح سخن کی اہمیت اور ضرورت کو واضح کرنے کے بعد اپنے تنقیدی نظریات کو دو حصوں میں تقسیم کر کے ان کی تشریح کی ہے (۱) محاسن سخن اور (۲) معائبِ سخن۔ محاسنِ سخن میں علمِ معانی، بیان اور بدیع کے بنیادی نکات پیش کیے ہیں۔ خاص طور پر صنعتوں پر زور دیا ہے جو ہیئت کے لیے جمال آفریں ہیں۔ معائبِ سخن میں زبان، قواعد، عروض اور قوافی کے ان عیوب کی نشاندہی کی ہے جن سے شعر کا صوری حسن مجروح ہوتا ہے۔ انھوں نے عیوبِ شعر میں شتر گربہ، غلو، حشو، تعقید، ذم، ابتذال، ضعفِ تالیف، غرابت، اخلال، تکلف، تکرار، اہمال، تطویل، اتصال، انتقال، تنافر، تقدیم و تاخیر، عدول، قطع، تخفیف، تشدید، قصر، مد، اسکان، تحریک، وصل، منع صرف، منع نحو (تغیّر توالی اضافت، مخالفتِ قیاس لغوی، حروفِ علت کا گرنا، شکستِ ناروا، اجماعِ ردیفین، ناموزونیت اور عیوبِ قوافی (ایطا وغیرہ) کو خاص طور پر شامل کیا ہے اور ۷۴ متروکات کی فہرست پیش کی ہے[1]۔ ان معائبِ سخن کا تجزیہ کرنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ دو قسم کے ہیں۔ ایک وہ جو ہیئت کے حسن کو مجروح کرتے ہیں۔ یہی اندازِ فکر متروکات اور مختارات کی بنیاد بھی ہے۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ ابراحسنی کے نظریۂ تنقید کی بنیاد زبان، بیان، قواعد، عروض، بدیع اور معانی کی صحت پر ہے۔ دوسرے وہ عیوب ہیں جن سے شعر کا داخلی حسن متاثر ہوتا ہے۔ ان کی تعداد کم ہے، اس زمرے میں تعقیدِ معنوی، ابتذال اور ذم کو رکھا جا سکتا ہے البتہ توجیہات میں معنوی پہلو بھی زیرِ بحث آیا ہے۔ اردو تنقید کے قدیم علم بردار اس نکتہ سے باخبر تھے کہ غزل کی جمالیات میں ہیئت کے حسن کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ اور ہیئت کا حسن اس کے عناصر کی صحت، توازن اور ہم آہنگی پر منحصر ہے۔ اس لیے ابراحسنی گنوری نے اپنے تنقیدی نظریات میں ہیئت کے عناصر کی صحت پر خاص زور دیا ہے۔ ذیل میں ابراحسنی کے بعض بنیادی تنقیدی نظریات کا جائزہ پیش کیا جاتا ہے۔ جن کو تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے (۱) عروضی پہلو (۲) فنی پہلو اور (۳) لسانی پہلو۔ ذیل میں ان پہلوؤں پر کچھ اشارے کیے جاتے ہیں۔

---

[1] میری اصلاحیں (حصہ دوم) ناشر (مصنف) گنور ضلع بدایوں ص ۹۴ تا ۱۰۳

عروضی پہلو

اس دائرے میں خاص طور سے تین عیوب کا شمار کیا جاتا ہے (۱) ناموزونیت (۲) سقوطِ حروفِ علت (۳) شکستِ ناروا۔

(۱) ناموزونیت: ناموزونیت کی تین قسمیں بیان کی ہیں۔ (الف) اختلافِ بحور (ب) خارج از بحر (ج) سقوطِ حروفِ صحیح۔

(الف) اختلافِ بحور: اگر کسی شعر کے دو مصرعے الگ الگ اوزان و بحور میں ہوں یا کسی نظم کے دو اشعار میں اختلافِ بحور و اوزان ہو تو اس عیب کو اختلافِ بحور کہتے ہیں۔ مثلاً

دل ایک ہی فتنہ ہے لیکن بیدار نہیں تو کچھ بھی نہیں

بحر متدارک

ہاتھ میں کس بل لاکھ سہی، تلوار نہیں تو کچھ بھی نہیں

بحر متقارب (یاس یگانہ چنگیزی)

ایک غزل کے ایک ہی شعر میں بحر متدارک اور بحرِ متقارب کے دو اوزان کا اجتماع جائز نہیں ہے۔ ماہرین عروض نے اس کلیے میں بعض استثنائی صورتوں کا ذکر کیا ہے۔ مگر ان کا اطلاق زیرِ بحث شعر پر نہیں ہوتا۔ اسی طرح بعض شاعروں نے بحرِ ہزج اور بحرِ رمل کے مشابہ اوزان کا اجتماع کر کے عروض کے بنیادی اصولوں کی خلاف ورزی کی ہے۔

(ب) خارج از بحر: ان مصرعوں کو خارج از بحر قرار دیا ہے جو بحر و وزن سے آزاد ہوتے ہیں مثلاً ؎

ایک جھلک ہی دکھلا دے تو دور سے جھک کر سلام کروں

ناموزوں

اُس پار کے جگت کے ہوگا کوئی، اِس پار نہیں تو کچھ بھی نہیں

بحر متدارک (یاس یگانہ چنگیزی)

اس شعر کا پہلا مصرع قطعاً ناموزوں ہے لیکن دوسرا بحرِ متدارک میں ہے اس لیے پہلے مصرعے میں ناموزونیت کا عیب ہے۔

(ج) سقوطِ حروفِ صحیح: عروض کے ماہرین نے حروفِ صحیح کے سقوط کو عیب قرار دیا ہے، مثلاً ؎

چہرے کا رنگ اس طرح بدلا کہ موجِ عشق زنجیر ہو رہی ہے بیاضِ شکستہ رنگ

(شاہ نصیر)

اس شعر میں طرح کی ح (حروفِ صحیح) ساقط ہے۔ اسی طرح عین اور دوسرے حروفِ صحیح ساقط ہو جاتے ہیں، یہ مناسب نہیں۔

ناسخ نے سقوطِ حروفِ صحیح کو معیوب قرار دیا ہے۔ اصغر علی خاں اعجاز شاگردِ ناسخ نے عونؓ و محمدؓ مسلم کے حال میں ایک مرثیہ لکھا تھا جس کا ایک شعر ہے ؎

کہا کچھ عذر نہ باقی رہا، ہوا میں تباہ چلے ہیں شام کی بدلی میں میرے غیرتِ ماہ

ناسخ نے اس پر اس طرح اصلاح دی

کہا کہ عذر نہ باقی رہا، ہوا میں تباہ چلے ہیں شام کی بدلی میں میرے غیرتِ ماہ

اور اس پر یہ نوٹ لکھا:

"سبحان اللہ! جنابِ مصرعِ ناموزوں فرمودن ہم خوب می دانند۔ بندہ نمی دانست"[1]

چونکہ مصرع اولیٰ میں "عذر" کا عین گرتا تھا۔ اس لیے "کہا کچھ" کی جگہ "کہا کہ" بنایا گیا اور مصرع کو عین کے سقوط سے بچا لیا۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ناسخ کے دور میں حروفِ صحیح کے سقوط کو معیوب سمجھا جاتا تھا۔

اس مسئلہ پر لکھتے وقت ابراحسنی صاحب نے غلط زحاف یا غلط رکن کے استعمال پر اپنی رائے کا اظہار نہیں کیا اگر چہ وہ اس اصول کو تسلیم کرتے تھے کہ اوزان و بحور کے دائرے میں جتنی آزادی ہے، اس سے فائدہ اٹھانا چاہیے لیکن آزادی کے نام پر بے جا توسیع پسندی کا رجحان غلط ہے۔ عروض کا قاعدہ ہے کہ حشوین میں مفاعلن کی جگہ مفاعلان نہیں آ سکتا یعنی مفاعلن پر عروض و ضرب میں تسبیغ اور ازالہ کے عمل سے مفاعلان حاصل کیا جا سکتا ہے اور اس کا استعمال بھی کیا جا سکتا ہے۔ لیکن حشوین میں اس رکن پر تسبیغ اور ازالہ دونوں زحافات کا عمل کر کے مفاعلان حاصل نہیں کیا جا سکتا۔ عروض کا یہ ایک نازک مرحلہ ہے مثلاً ؎

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت، درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار، کوئی ہمیں رُلائے کیوں

اس شعر میں خشت کی "تے" اور بار کی "رے" اس امر کی شاہد ہیں کہ غالب نے یہاں غلط رکن استعمال کیا

---

[1] مشاطۂ سخن (جلد دوم) ص ۲۱

ہے یا غلط زحاف کا استعمال کیا ہے۔ اصولاً یہاں " مفاعلن " ہے، جس کی جگہ مفاعلان رکھا ہے۔ حشو میں مفاعلن کی جگہ مفاعلان نہیں رکھا جا سکتا (اس سلسلہ میں " دیوانِ غالب کا عروضی تجزیہ " اور " اصغر کی شاعری کا عروضی تجزیہ " میں مفصل گفتگو کی جا چکی ہے)۔ ابر احسنی صاحب نے اپنے تنقیدی اصولوں کی وضاحت کرتے ہوئے اس نکتہ کو فراموش کر دیا ہے۔

ابر صاحب نے الفاظ کی صحت پر خاص زور دیا ہے۔ بعض شاعر صحت الفاظ کا خیال نہیں کرتے جس کی وجہ سے مصرعے ناموزوں ہو جاتے ہیں۔ مثلاً رنگ کو رگ کے، رنگوں کو رگوں (فعل) کے وزن پر لکھنا صحیح نہیں ہے۔ مثلاً

قوس قزح جو سات رنگوں میں ہے جلوہ گر

یہاں رنگوں فعلن کے وزن پر نہیں ہے۔ بلکہ رگوں فعَل کے وزن پر ہے۔ اگر مصرع کو صحت تلفظ کے ساتھ پڑھا جائے تو ناموزوں ہو جاتا ہے۔

(۲) سقوطِ حروفِ علت: ابر صاحب نے حروفِ علت کو دو حصّوں میں تقسیم کیا ہے۔ عربی، فارسی اور ترکی الفاظ کے حروف علت، جن کا سقوط جائز قرار نہیں دیا مثلاً

(۱) ہمارا مدعا دنیائے دوں سے کچھ بھی نہیں

(۲) گیسو تم نے عبث بکھیر دیے

(۳) یعنی یہاں بھی کچھ نہیں اور وہاں بھی کچھ نہیں

ان مصرعوں میں مدعا کا الف گیسو کا واؤ اور یعنی کی یے ساقط ہو گئی ہے۔ ابر صاحب عربی، فارسی اور ترکی حروفِ علت کے سقوط کو معیوب سمجھتے ہیں لیکن ہندی کے حروفِ علت کا سقوط روا رکھتے ہیں مثلاً

(۱) تم نے کس دل سے دل دہی کی ہے

(۲) اس کو دیکھا تو زندگی آئی

(۳) ان کا دامن ہے اور میرا ہاتھ

ان مصرعوں میں نے کی " یے " کو کا " واؤ " اور کا کا " الف " ساقط ہے۔ ابر صاحب ہندی کے حرفِ علت کے سقوط کو روا رکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں انھوں نے ایک اور نکتے کی طرف توجہ دلائی ہے جو بے حد اہم ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ بعض ہندی الفاظ کے حروف علت ایسے ہیں، جن کا گرانا فصاحتِ کلام کو سخت نقصان پہنچاتا ہے، جیسے کیا، کیوں وغیرہ۔ ابر صاحب کا خیال ہے کہ کیا کو کَ کے وزن پر اور کیوں کو کُ کے وزن پر لکھنا غلط ہے۔ امیر مینائی نے اس نکتہ کو اپنی اصلاح میں اس طرح واضح کیا ہے: زاہد سہارنپوری کا

شعر ہے۔

وہ جو رنگ رنگ کے قصر تھے وہ عمارتیں جو عجیب تھیں
وہاں صرف اب ہیں کھنڈر پڑے نہ وہ نقش ہے نہ نگار ہے

امیر مینائی نے دوسرے مصرع میں اس طرح اصلاح کی۔

کھنڈر اب وہاں نظر آتے ہیں، نہ وہ نقش ہے نہ نگار ہے

توجیہہ میں لکھا ہے کہ "الفاظ ہندیہ میں آخر کا حروف گرتا ہے بیچ کا نہیں گرتا لہٰذا وہاں کی تصحیح کر دی گئی"[1]

اسی طرح سقوط حروف علّت (ہندی) کی حسب ذیل صورتیں بھی ہیئت کے حسن کا خون کرتی ہیں مثلاً ؎

لاتا ہم تک بھی کوئی نیند سے بوجھل آنکھیں
آتا ہم کو بھی مزا خواب میں ڈر جانے کا

(شہریار)

اس شعر میں لاتا اور آتا کا الف بُری طرح دبتا ہے۔ اساتذۂ فن ایسی صورتوں کو جائز سمجھنے کے باوجود محتاجِ نظرِ ثانی تصور کرتے ہیں۔

امیر مینائی کی اصلاح سے واضح ہوتا ہے کہ اساتذۂ فنِ سخن ہندی کے حروف علّت اگر آخر میں ہوں تو ضرورتِ شعری کے تحت ساقط کرتے ہیں لیکن درمیان میں ہوں تو ساقط نہیں کرتے۔ آخر میں بھی انھیں حروفِ علّت کا سقوط روا رکھتے ہیں جو خلافِ فصاحت نہ ہوں۔ اگرچہ امیر مینائی نے توجیہہ میں صرف ایک نکتے کی طرف اشارہ کیا ہے۔ لیکن زاہد سہارن پوری کے مصرع میں تعقید کا عیب بھی ہے یعنی "وہاں صرف اب ہیں کھنڈر پڑے" میں فعل "کھنڈر پڑے ہیں کی جگہ" ہیں کھنڈر پڑے" استعمال ہوا ہے۔ "کھنڈر اب وہاں نظر آتے ہیں" اصلاح سے دونوں عیب دور ہو گئے۔ رہی یہ بات کہ آنے کی ے دبتی ہے تو یہ جمہور اساتذہ کے نزدیک جائز ہے۔

سقوطِ حروفِ علّت کے سلسلے میں ناسخ اور رشک سے اب تک تمام اساتذۂ سخن کا یہی مسلک ہے کہ ہندی کے حروفِ علّت کا سقوط ضرورتِ شعری کے تحت جائز ہے لیکن عربی فارسی اور ترکی الفاظ کے حروفِ علّت کا جائز نہیں۔ اس سلسلے میں رشید حسن خاں کا خیال ہے کہ چونکہ جن اساتذہ نے اس قاعدہ

---

[1] مشاطۂ سخن ص ۶۳

کو تسلیم کیا ہے ان سے بھی اس کی پابندی نہیں ہو سکی۔ اس لیے عربی و فارسی کے حروفِ علّت کا سقوط جائز ہے۔ ان کی دوسری دلیل یہ ہے کہ حروفِ علّت کے سقوط کی بنیاد زبانوں کو نہیں بلکہ لفظ کے محلِ استعمال، لہجے کے تقاضے اور ذوقِ سلیم کو بنانا چاہیے[1]۔ اس دلیل میں وزن ہے لیکن قاعدہ ایک چیز ہے اور اس پر عمل کرنا دوسری چیز۔ اگر کوئی شخص نظریاتی طور پر سچ کو ایک نیکی تصور کرتا ہے مگر کبھی کبھی جھوٹ بولنے کا مرتکب بھی ہو جاتا ہے تو اس سے یہ کہاں ثابت ہوتا ہے کہ سچ ایک نیکی یا قدر نہیں ہے۔ یا سچ کو بطور ایک نیکی یا قدر تسلیم نہیں کرنا چاہیے۔ رہی ذوقِ سلیم کی بات تو عروض و قواعد کے مسائل کو معروضی بنیادوں پر حل کرنا چاہیے ورنہ ذوقِ سلیم تو ایک ذاتی اور شخصی خصوصیت ہے جس کا تعین بہت سے خارجی اسباب و محرکات کرتے ہیں۔ مثلاً ایک دہقانی کا ذوقِ سلیم ایک شہری کے ذوقِ سلیم سے جدا ہوتا ہے۔ حسن کا جو معیار مشرق میں ہے کیا وہی مغرب میں ہے؟ اس لیے اصولی معاملات میں ذوقِ سلیم سے زیادہ معروضی اندازِ نظر کام آتا ہے سقوطِ حروفِ علّت کے سلسلے میں ماہرینِ زبان عروض نے جو قاعدہ بنایا ہے وہ ٹھوس بنیاد پر قائم ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی بھی رشید حسن خاں کے ہم نوا ہیں۔ انھوں نے حروفِ علّت کے سقوط کو آوازوں کی تخفیف کا مسئلہ بنا کر پیش کیا ہے۔ انھوں نے عربی و فارسی نیز ہندی کے حروفِ علّت کی تقسیم کو تسلیم نہیں کیا اور لکھا ہے:

> "الف ساکن کے تخفیف کا بنیادی اصول یہ ہے کہ اس کی تخفیف بہت کم صورتوں میں بس گوارا اور بہت سی صورتوں میں قطعاً نامناسب ہے[2]"

انھوں نے اپنے زاویۂ نگاہ کو صحیح ثابت کرنے کے لیے سبب اور وتد کی بنیاد پر ایسے الفاظ کی تقسیم کی ہے جن کا الف ساکن ہے۔ فاروقی صاحب نے اگرچہ اپنے مفروضے کو اصول کی بنیاد فراہم کرنے کی کوشش کی ہے مگر ان کے اصول کی تہ میں ذوقِ سلیم کا اصول کارفرما ہے۔ فاروقی صاحب نے اپنے مقالہ بعنوان "دستور الاصلاح اور اصلاح الاصلاح" میں لکھا ہے یہ قاعدہ کسی قدیم استاد نے نہیں بتایا کہ ہندی کے حروفِ علّت کا گرانا درست ہے اور غیر ہندی حروفِ علّت کا گرانا غلط ہے۔ اس مضمون میں آگے چل کر خود اپنی بات کی نفی کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ یہ باتیں بعد والوں نے خاندان ناسخ اور خاندان میر عشق کی روایتوں سے قیاس کریں۔ فاروقی صاحب کے اس مضمون سے پہلے رشید حسن خاں کا مضمون سقوطِ حروفِ

---

[1] زبان اور قواعد۔ ۱۹۷۸ء ترقی اردو بورڈ نئی دہلی ص ۲۷۱ تا ۲۸۷

[2] شب خون۔ ستمبر۔ اکتوبر، نومبر ص ۹

علّت شائع ہو چکا تھا۔ سچ تو یہ ہے کہ فاروقی صاحب کے یہاں رشید حسن خاں کے مضمون کی آواز بازگشت ہے۔ فاروقی صاحب نے یہ نہیں لکھا کہ وہ قدیم استاد کس کس کو تصوّر کرتے ہیں۔ رشید خاں نے اپنے مضمون میں حسرت موہانی کے حوالے سے لکھا ہے کہ ناسخ نے بھی اس قاعدے کو تسلیم کر لیا تھا۔ اور انھوں نے ناسخ کے ایک شاگرد کلب حسین خاں نادر کا قول ان کی کتاب "تلخیص معلّی" کے حوالے سے رقم کیا ہے:

"حروفِ علّت جو آخر الفاظ عربی و فارسی میں آتے ہیں ان کا خوب واضح ہونا تلفظ میں چاہیے۔ تنگی کے ساتھ دب کر زبان پر نہ آئیں۔ مگر الفاظ ہندی میں خصوصاً (یہ) مقام جمع مضائقہ نہیں ہے[1]"

اس سلسلے میں خواجہ وزیر کے کلام پر ناسخ کی ایک اصلاح اور اس کی توجیہ پیش کی جاتی ہے جس سے ناسخ اور دبستانِ ناسخ کا موقف واضح ہوتا ہے۔ خواجہ وزیر کا ایک شعر ہے ؎

غضب ہوا کہ کسی سنگ دل پہ دل آیا الٰہی خیر کہ شیشہ گرا ہے پتھر پر

ناسخ نے اس طرح اصلاح کی۔

غضب ہوا کہ بت سنگ دل پہ دل آیا
خدا بچائے کہ شیشہ گرا ہے پتھر پر

پہلے مصرع میں سنگ دل کی رعایت سے بت کا لفظ اور دوسرے مصرع میں بچائے "الٰہی خیر" کے "خدا بچائے" بنا دیا۔ حالانکہ "الٰہی خیر" سے بھی وہی مفہوم ادا ہوتا تھا مگر "خدا بچائے" نے ایک قسم کی دلآویزی پیدا کر دی اور الٰہی کی ے دب کر ادا ہوتی تھی۔ یہ نقص بھی رفع ہو گیا۔[2]

اس سے ثابت ہوتا ہے کہ ناسخ کے دور میں عربی، فارسی اور ترکی الفاظ کی ے کا سقوط معیوب تصوّر کیا جاتا تھا۔ اور آج تک اساتذۂ فن کی کثیر تعداد اسی اصول پر کاربند ہے۔ ابراحسنی کا بھی یہی مسلک ہے۔

اس سلسلے میں بار بار کہا جاتا ہے کہ سقوطِ حروفِ علّت کی مثالیں اساتذۂ سخن خاص طور پر اساتذۂ قدیم کے کلام میں ملتی ہیں۔ ان کی اطلاع کے لیے عرض ہے کہ پہلے غلطی سرزد ہوتی ہے اور اس کے بعد اس غلطی کا عرفان ہوتا ہے۔ غلطی کا یہی عرفان اصول اور قائدہ وضع کرنے کا محرک بنتا ہے۔ اس سے

---

[1] زبان اور قواعد ص ۲۷۴

[2] مشاطۂ سخن (بار اوّل) ص ۳۴۳

ثابت ہوتا ہے کہ اگر شعرائے قدیم کے یہاں سقوطِ حروفِ علت کی مثالوں سے غلطی کا عرفان ہوا ہے تو ان کے بعد کے اساتذہ نے ان غلطیوں کا سدِ باب کرنے کے لیے قاعدے بنائے ہیں۔ بہرحال سقوطِ حروفِ علت کے سلسلے میں دو واضح نظریات ہیں۔ ایک عروضی ہے اور دوسرا شخصی یا ذاتی۔ ابر احسنی گنوری کا مسلک یہ ہے کہ ہندی حروفِ علت کا سقوط جائز ہے اگر یہ سقوط خلافِ فصاحت ہو اور مصرع کے دروبست اور رعنائیت کو منفی انداز سے متاثر کرتا ہو تو مکروہ ہے اور اس سے اجتناب لازم ہے۔ اس میں یہ اشارہ پوشیدہ ہے کہ مکروہ کو مباح بنانے کے لیے اس پر نظرِ ثانی کرلینا چاہیے۔ لیکن ان کے نزدیک عربی فارسی اور ترکی الفاظ کے حروفِ علت کا سقوط قطعاً جائز نہیں۔ اس اصول کی بنیاد ایک عروضی انداز نظر پر ہے محض ذوقِ سلیم پر نہیں حسرت موہانی نے سقوطِ حروفِ علت اور نقصِ روانی پر جو بحث کی ہے اس سے بھی یہ معلوم ہوتا ہے کہ اگرچہ ہندی حروفِ علت کا سقوط جائز ہے لیکن جہاں خلافِ فصاحت ہو یا اس سے نقصِ روانی پیدا ہو وہاں اس کو قبول نہیں کرنا چاہیے[۱]۔ یہاں یہ کہنا بے محل نہ ہوگا کہ ادب میں جو لوگ مہذب محتاط اور منظم (اصولی) رویہ اختیار کرتے ہیں انھیں کا کلام مستند سمجھا جاتا ہے۔ اور استناد کا کام کرتا ہے۔ جو لوگ زبان و ادب کے نام پر غیر محتاط رویہ اختیار کرتے ہیں ان کے اقوال و اشعار کو اعتبار و استناد حاصل نہیں ہوتا۔

(۳) شکستِ ناروا: ابر احسنی گنوری نے عروضی عیوب میں شکستِ ناروا کو شامل کیا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے:

> "متعدد بحریں ایسی ہیں جو پورے دو ٹکڑوں سے بنتی ہیں ایسی حالت میں ایک ہی مصرعے کے پورے پورے دو ٹکڑے ہوجاتے ہیں جیسے متفاعلن متفاعلن / متفاعلن متفاعلن"[۲]

اس میں شک نہیں کہ بعض بحریں یا اوزان دو برابر حصوں میں منقسم ہوجاتے ہیں اور درمیان میں ایک وقفہ ہوتا ہے۔ یہ عروضی وقفہ شعر کی لسانی سطح پر بھی باقی رہنا چاہیے۔ یہ وقفہ کہیں معمولی اور غیر محسوس ہوتا ہے کہیں غیر معمولی اور بہت محسوس ہوتا ہے۔ اس بنیاد پر شکستِ ناروا کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ جہاں معمولی وقفہ ہوتا ہے اور لسانی سطح پر شاعر اس کو باقی رکھنے میں ناکام ہوتا ہے وہاں اس کو شکستِ ناروائے خفی کہتے ہیں۔ جہاں یہ وقفہ غیر معمولی ہوتا ہے اور شاعر اس کو باقی رکھنے میں کامیاب

۱۔ نکاتِ سخن کراچی ص ۱۰۰ تا ۱۰۱

۲۔ میری اصلاحیں (حصہ دوم) ص ۷۸

نہیں رہتا وہاں اس کا نام شکستِ ناروائے جلی ہے یہ دو نیم بحروں میں واقع ہوتا ہے۔ ابراحسنی گنوری نے ایسے ۱۲ اوزان کی فہرست بھی درج کی ہے جن میں شکستِ ناروا وارد ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر اقبال کا یہ شعر ہے۔

کبھی اے حقیقتِ منتظر / نظر آ لباسِ مجاز میں
مُتفاعِلن متفاعلن / متفاعلن متفاعلن

کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے / ہیں مری جبینِ نیاز میں
متفاعلن متفاعلن / متفاعلن متفاعلن

بحر کامل مثمن سالم

اس شعر میں دوسرے متفاعلن کے بعد وقفہ ہے۔ دوسرے مصرعے میں یہ وقفہ تڑپ رہے اور ہیں کے درمیان واقع ہوتا ہے جس سے فعل (تڑپ رہے + ہیں) دو ٹکڑوں میں منقسم ہو کر ایک حصہ مصرعے کے نصف اوّل میں اور دوسرا حصہ مصرعے کے نصف آخر میں شامل ہو گیا ہے۔ اسی طرح مندرجہ ذیل اشعار میں بھی شکستِ ناروا ہے۔

جھاپیاں سی لے رہے / ہیں آسمان پر نجوم
سُنا رہی ہے زندگی / فسانے کتنی رات کے
(فراق)

عشق ہے اپنا پایدار / تیری وفا ہے استوار
ہم تو ہلاکِ ورزشِ / فرضِ محال ہو گئے
(جون ایلیا)

فنّی پہلو

ابراحسنی کے نظریۂ تنقید میں فنّی پہلو کو نمایاں اہمیت حاصل ہے۔ اس کے دائرہ میں الفاظ کا انتخاب، اور ان کا فنکارانہ استعمال شامل ہے۔ انھوں نے الفاظ کی صحت پر تو زور دیا ہی ہے، ان کے محلِ استعمال اور موزوں ترین ترتیب کا لحاظ بھی رکھا ہے۔ انھوں نے ہر اس بات کو معیوب قرار دیا ہے جس سے شعر کی روانی، چستی اور فصاحت میں خلل پڑتا ہو۔ شاعری کی ایک تعریف یہ بھی کی گئی ہے کہ بہترین الفاظ میں بہترین طریقہ سے بہترین خیالات کو ادا کرنے کا نام شاعری ہے۔ اس تعریف میں بہترین الفاظ اور بہترین خیالات سے قطع نظر جس بہترین طریقہ کا ذکر ہے اس کو اسلوب کہا جا سکتا ہے۔ جس کا تعلق ترتیب الفاظ اور فنکارانہ چابک دستی سے ہے۔ دراصل ابراحسنی اس نکتے سے بخوبی آگاہ ہیں

کہ غزل کی جمالیات میں ہیئت کے حُسن کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ اس لیے انھوں نے زبان اور بیان کی صحت، توازن اور ہم آہنگی پر زور دیا ہے۔ فنی پہلو کے ضمن میں انھوں نے تعقید، ضعفِ تالیف، غرابت، اخلال تکلّف، حشو، تطویل، اتصال اور تنافر کے ذیلی عنوانات کے تحت اظہارِ خیال کیا ہے۔ ان عیوب کے فقدان سے شاعری میں فصاحت اور اسلوب میں ندرت پیدا ہوتی ہے۔

(۱) **تعقید:** اگرچہ تعقید کے معنی گرہ پڑنے کے ہیں مگر کبھی کبھی وزن قافیے اور ردیف کی مجبوری سے متصل الفاظ ایک دوسرے سے دور ہو جاتے ہیں اور ان کے درمیان دوسرے الفاظ آجاتے ہیں اس عیب کا نام تعقید ہے مثلاً ؎

بہت مدّت ہوئی یہ آرزو کرتے ہوئے ہم کو
کبھی منظر کہیں ہم کوئی ان دیکھا ہوا دیکھیں (شہریار)

اس شعر میں منظر اور دیکھیں کے درمیان بہت فاصلہ ہے۔ منظر دیکھیں ہونا چاہیے تھا۔ یہی تعقید ہے۔ اس کے علاوہ اس شعر کے مصرعِ ثانی میں ایک لفظ "ہوا" بھرتی کا یعنی حشو ہے۔

(۲) **ضعفِ تالیف:** اس کی کئی صورتیں ہیں (۱) کلام میں فصاحت کے خلاف تراکیب لانا (۲) اردو فارسی الفاظ میں عطف و اضافت لانا (۳) محاورے میں تحریف کرنا (۴) زبان کا روزمرّہ کے خلاف استعمال کرنا وغیرہ ضعفِ تالیف ہے۔

(۳) **غرابت:** اس کی کئی صورتیں ہیں مثلاً (۱) غیر مانوس اور غیر متعارف الفاظ کا استعمال کرنا (۲) مغلق الفاظ کا استعمال کرنا۔ غرابت میں لفظ اور اس کا استعمال دونوں صحیح ہوتے ہیں اس لیے غرابت کوئی عیب نہیں۔ ایک لفظ ایک شخص کے لیے غیر معروف یا مغلق ہو سکتا ہے دوسرے کے لیے نہیں۔ اس لیے ابرِاحسنی نے بجا طور پر لکھا ہے۔

"میری رائے یہ ہے کہ غرابت کو عیوبِ شعر کی فہرست سے نکال دینا چاہیے۔ کیونکہ جب لفظ صحیح ہے اور اس کا استعمال بھی مناسب ہوا ہے تو اسے عیب کیوں سمجھا جائے"[1]

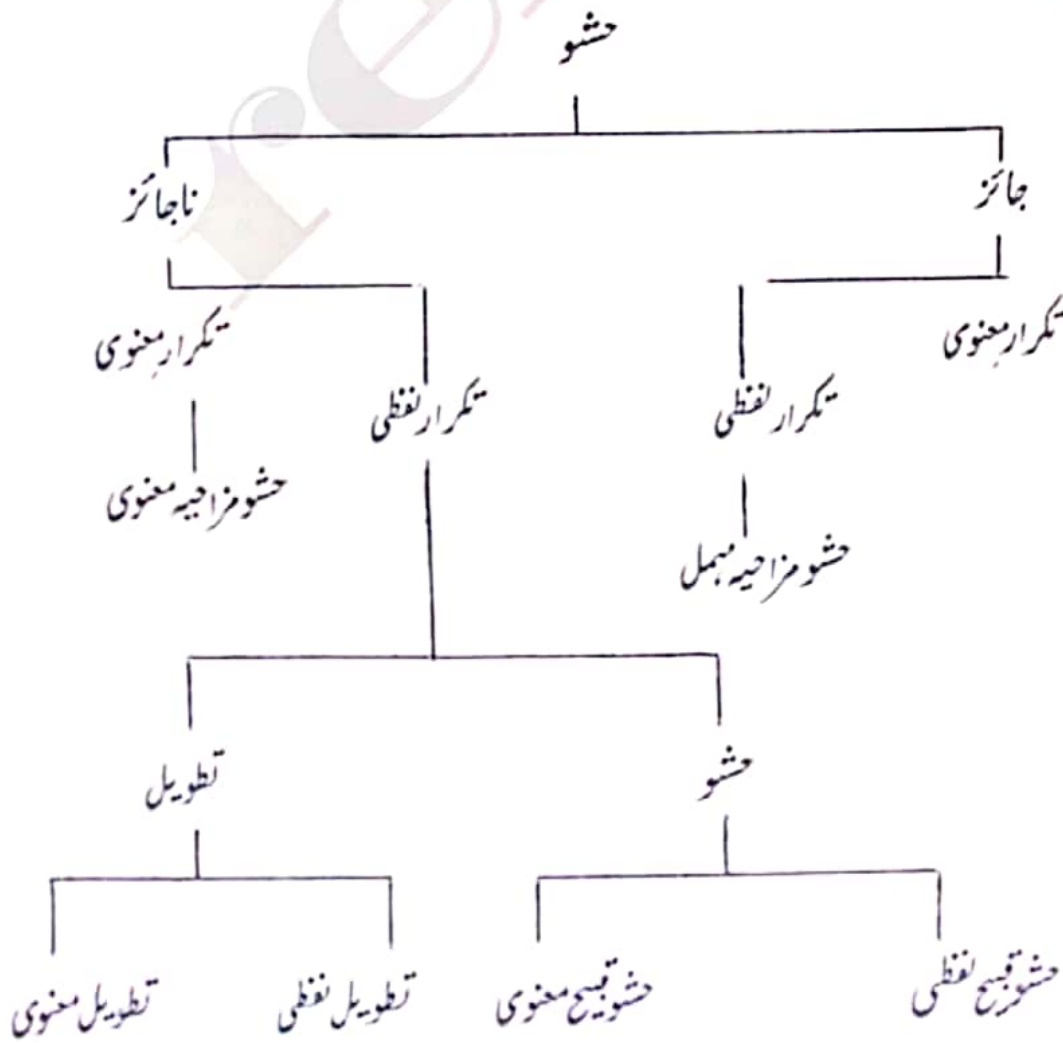
اسی سے اندازہ ہوتا ہے کہ ابرِاحسنی کا نظریۂ تنقید معروضیت پر قائم ہے۔

(۴) **اخلال:** کبھی کبھی شاعر اپنے شعر میں کسی ایسے لفظ یا الفاظ کو محذوف کر دیتا ہے جن کا شعر میں ہونا اصولِ صرف و نحو کی رو سے ضروری ہوتا ہے ان عیوب کو اخلال کہتے ہیں۔ مثلاً

مسجد کے زیرِ سایہ خرابات چاہیے بھوں پاس آنکھ قبلۂ حاجات چاہیے (غالب)

---

[1] میری اصلاحیں (حصّہ دوم) ص ۵۸

بھوں کے پاس ہونا چاہیے تھا۔ مصرعے میں "کے" محذوف ہے جس کے فقدان سے شعر میں اخلال کا عیب وارد ہوتا ہے
(۵) تکلّف: اگرچہ تکلّف کے لغوی معنی تکلیف اُٹھانا ہے، لیکن اصطلاح میں ایسے الفاظ کے استعمال کو تکلّف کہتے ہیں جو خلاف صرف ونحو ہوں اور زبان اور قواعد کے ضابطوں کے خلاف ہوں اس عیب سے وہ الفاظ مستثنیٰ ہیں جنھیں فصحا نے جائز قرار دے دیا ہے۔ لیکن اس عیب کا اطلاق ان الفاظ پر ہوتا ہے جو فصحا کے نزدیک صحیح نہیں ہیں۔ شلاً لبالب کی جگہ ملبب اور شلل کی جگہ مشلول لکھنا، سراسر تکلّف ہے۔
(۶) تکرار: اگرچہ تکرار کے لغوی معنی دوبارہ وارد ہونے کے ہیں۔ لیکن اصطلاح میں ایسے الفاظ تراکیب یا فقروں کو تکرار کہتے ہیں جو شعر میں دوبارہ آجاتے ہیں۔ اگر یہ تکرار شعر کے ظاہری یا باطنی حسن میں اضافہ کرتی ہے تو جائز بلکہ مستحسن ہے اور اگر یہ شعر کے حسن میں اضافہ نہیں کرتی بلکہ اس کی ہیئت کو مجروح کرتی ہے تو عیب ہے۔ تکرار کی دو قسمیں ہیں، تکرارِ لفظی اور تکرارِ معنوی۔ تکرار کی قسموں کو ایک جدول کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے۔

اس جدول سے ظاہر ہوتا ہے کہ عام حالات میں تکرار مفید عیب نہیں ہے اور اس کی تمام لفظی اور معنوی

صورتیں شعر کی ہیئت اور معنویت کو متاثر کرتی ہیں۔ اس لیے عیوب سخن میں شمار کی جاتی ہیں۔

(۷) **اتصال:** ہم مخرج حروف کے اجتماع کو اتصال کہتے ہیں۔ یعنی جب ایک حرف پہلے لفظ کے آخر اور دوسرے لفظ کے آغاز میں آتا ہے' اس صورتِ حال کا نام اتصال ہے۔ اتصال عیب ہے نہ ہنر۔ بلکہ اس کا انحصار محلِ استعمال پر ہے۔ اگر اتصالِ حروف سے فصاحت پر منفی اثر نہیں ہوتا اور زبان ٹھوکر نہیں کھاتی تو اتصال عیب نہیں ہے۔ اگر زبان رگڑ کھاتی ہے یا فصاحت مجروح ہوتی ہے تو عیب ہے۔ مثلاً خود دار اور شک کرنا میں اتصال حروف (دال اور کاف) ہے۔ مگر مخلِ فصاحت نہیں لیکن راسخ خیال اور عمیق قائم میں اتصالِ حروف (خ اور قاف) ناگوارِ سماعت اور مخلِ فصاحت ہے۔ نیز زبان رگڑ کھاتی ہے اس لیے عیب ہے۔ اس سلسلے میں ابر احسنی صاحب کا مسلک یہ ہے:

"سننا، بننا، جاننا، پہچاننا غرض ایسے سیکڑوں الفاظ ملیں گے جن سے بچا ہی نہیں جا سکتا، نہ زبان سے یہ الفاظ خارج کیے جا سکتے ہیں لہٰذا اتصال کو عیب بتانا زبان کو دانتوں سے کاٹنا ہے"[۱]

اتصال کی دو بہت واضح صورتیں ہیں (۱) اتصالِ اضافی مثلاً یادِ دوست اور شمعِ علم وغیرہ (۲) اتصال بعد سقوطِ حرف مثلاً" جو جگر کے پار ہوتا،، میں جو واو گر کر جُ جگر باقی رہتا ہے۔ بعض علمائے بلاغت نے اتصالِ حروف کو اثقال کا نام دیا ہے جس سے شعر میں ثقالت پیدا ہوتی ہے۔ بعض نے اس کو تنافر کہا ہے ابر احسنی اتصال حروف کو تنافر حروف قرار نہیں دیتے بلکہ اس کی جملہ صورتوں کو معمولی استثنا کے ساتھ جائز قرار دیتے ہیں۔ مثلاً

شام ہوتے ہی کھلی سڑکوں کی یاد آتی ہے
سوچتا روز ہوں میں گھر سے نہیں نکلوں گا

(شہریار)

اس شعر میں سڑکوں کی میں واو اور نون غنہ کے سقوط کے سبب سڑک' ک' آواز پیدا ہوتی ہے جو ناگوار سماعت ہے۔

(۸) **اثقال:** اگرچہ اثقال کے لغوی معنی بوجھ لادنے کے ہیں مگر اصطلاحِ شاعری میں دو ایسے حروف کے اتصال کو اثقال کہتے ہیں جن کا مخرج ایک دوسرے کے خلاف ہو اور جن کی ادائیگی میں تکلف

---

[۱] میری اصلاحیں (حصہ دوم) ص ۶۲

ہوتا ہو مثلاً ک کے بعد ٹ یا ت کا لانا ق کے بعد ک کا استعمال کرنا ۔

حق کا بیان ہو نہیں سکتا زبان سے

میں حق کے بعد کا ہے۔ یعنی قاف کے بعد کاف کی آواز ادا کرنے میں زبان تکلف محسوس کرتی ہے اور ثقل پیدا ہوتا ہے۔ اثقال کی دو قسمیں ہیں (۱) اثقال سادہ اور (۲) اثقال بعد سقوط۔ اثقال سادہ کی مثال سطور بالا میں پیش کی جا چکی۔ اثقال بعد سقوط سے یہ مراد ہے کہ شعر میں حروف علت یا کسی دوسرے حرف کے گرانے سے ادھر اُدھر کے دو حرفوں کا مل کر ایک بامعنی آواز پیدا کرنا اثقال بعد سقوط کہلاتا ہے۔ مثلاً

دل گیا دل کی بے کلی نہ گئی　　جھینکنا جس کا تھا وہی نہ گئی

دوسرے مصرعے کے کا کا الف گر کر ک تھا (کتھا) کی آواز پیدا کرتا ہے۔ جو بامعنی لفظ ہے اس طرح کی صورت حال کو اثقال کہا جاتا ہے۔

(۹) تنافر: اگرچہ تنافر کے لغوی معنی نفرت کرنا ہے لیکن اصطلاح شاعری میں اس کا اطلاق کئی صورتوں پر ہوتا ہے۔ (۱) ایک حرف کا اس طرح لگاتار آنا کہ صوتی کراہت پیدا ہو جائے مثلاً

کڑے کو کڑے سے کٹایا گیا

میں کاف کی مسلسل تکرار صوتی کراہت پیدا کرتی ہے (۲) قریب المخرج یا بعید المخرج حروف کا اس طرح آنا کہ ان سے صوتی کراہت پیدا ہو۔ صوتی کراہت کا انحصار محل استعمال پر ہے۔ اگر واقعی تکرار حروف سے معنویت مجروح ہوتی ہے اور صوتی حسن مجروح ہوتا ہو تو اس کو عیب شمار کرنے میں کوئی مضائقہ نہیں۔ اس بات کا فیصلہ شعر کی ہیئت اور معنویت کے پس منظر میں کیا جا سکتا ہے۔

دراصل تکرار، اتصال، اثقال اور تنافر کا فیصلہ شعر کے پورے دروبست اور معنویت کے پورے کینوس کے مطابق کرنا چاہیے۔ یہ بظاہر آسان مگر بے حد اہم مقامات ہیں جن میں شعری جمالیات میں زبان اسلوب اور فن کی نزاکتوں اور لطافتوں کے پس منظر میں دیکھنا اور پرکھنا چاہیے۔

لسانی پہلو

اثر لکھنوی کے نظریۂ تنقید میں زبان کی صحت کی خاص اہمیت ہے۔ وہ الفاظ تراکیب روزمرہ اور محاورے کی صحت پر اصرار کرتے ہیں۔ اس پہلو پر انھوں نے کئی اصطلاحوں کے تحت اظہار خیال کیا ہے۔ انھوں نے "عدول از جادۂ صواب" کے تحت لکھا ہے کہ اگرچہ اس کے معنی صحیح راہ سے بھٹک

جانے کے ہیں لیکن اصطلاحِ شعرا میں اُس غلط تغیّر کو "عدول از جادۂ صواب" کہتے ہیں جس میں انھوں نے حرکت، سکون، تخفیف، تطویل، تشدید، قصر، مد، اسکان، تحریک، منعِ صرف اور منعِ نحو کے ذیلی عنوانات کے تحت مثالوں سے اپنے لسانی نقطۂ نظر کی وضاحت کی ہے[1]

۱۔ **وصل** : اصل لفظ میں ایک حرف کا غلط یا غیر ضروری اضافہ مثلاً آخر کی آخرش اور پروا کی جگہ پرواہ لکھنا۔

۲۔ **قطع** : لفظ کے کسی حرف کو غلط طور پر کم کرنا مثلاً دستخط کی جگہ دسخط استعمال کرنا۔

۳۔ **تخفیف** : کسی لفظ کے حرفِ مشدّد کو غیر مشدّد لکھنا۔ مثلاً کفّارہ کو کفارہ۔ اس اصول سے ایسے الفاظ مستثنیٰ ہیں جو عربی میں مشدّد ہیں مگر اردو میں غیر مشدّد استعمال ہوتے ہیں۔

۴۔ **تشدید** : لفظ میں غیر مشدّد حرف کو مشدّد کرنا مثلاً ندی کو ندّی اور رغیور کو غیّور بنانا

۵۔ **قصر** : الف ممدودہ کو الف مقصورہ بنانا مثلاً قرآن کو قران لکھنا اور بولنا۔

۶۔ **مد** : الف مقصورہ کو الف ممدودہ بنانا مثلاً اراضی کو آراضی اور اسامی کو آسامی لکھنا۔

۷۔ **اسکان** : متحرّک حرف کو ساکن کرلینا مثلاً حَرَکَت (بروزن فَعِلُن) کو حرکت (بروزن فَعلُن) لکھنا۔

۸۔ **تحریک** : حرف ساکن کو متحرک کرلینا مثلاً شمع کو شَمَع (فَعَل کے وزن پر) لکھنا۔

۹۔ **منعِ صرف** : الفاظ کا اصولِ صرف کے خلاف استعمال کرنا مثلاً پہنایا کی جگہ پنھایا استعمال کرنا۔

۱۰۔ **منعِ نحو** : کسی لفظ کا اصولِ نحو کے خلاف استعمال کرنا مثلاً اس کے سوا کی جگہ سوائے اس کے لکھنا۔

اثر احسنی گنوری صاحب نے ان اصولوں پر واضح گفتگو کی ہے۔ اور وصل، قطع، تخفیف، تشدید، قصر، مد، اسکان اور تحریک کی جگہ ان صورتوں پر بھی روشنی ڈالی ہے، جو جائز ہیں۔ اور جنھیں فصحاے ادب نے سندِ اعتبار عطا کر دیا ہے اور اب یہ صورتیں اردو میں اس طرح رچ بس گئی ہیں کہ انھیں الگ نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن ان صورتوں کو معیوب قرار دیا ہے جن کا ذکر اجمالاً سطورِ بالا میں کیا گیا ہے۔ اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اثر احسنی کے نظریۂ فن میں عروضی اور فنّی چابک دستی کے علاوہ صحتِ زبان و بیان کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ جس سے ہیئت میں جمال آفرینی کے عناصر کا اضافہ ہوتا ہے۔ مختصراً کہا جا سکتا ہے کہ

---

[1] میری اصلاحیں (حصّہ دوم) ص ۶۷ تا ۷۲

ابر احسنی گنوری کا نظریۂ فن اردو شعریات پر مبنی ہے اور اساتذۂ فن کی تحریروں اور تجربوں سے ماخوذ ہے۔ اگرچہ اساتذۂ فن کی کثیر تعداد ان اصولوں اور قاعدوں پر کاربند رہی ہے لیکن ابر صاحب نے اپنی تحریروں اور اصلاحوں میں اس کا خاص التزام کیا ہے۔ اس نظریے کو ادبی معرکوں اور اپنی اصلاحوں میں عملی جامہ پہنایا ہے۔ ابر احسنی گنوری اردو تنقید کے کلاسیکی دبستان کا ایک اہم نام ہے۔ اور ان کی تحریریں نیز اصلاحیں اصلاحِ سخن کی روایت کے ارتقا میں ایک اہم سنگ میل کا درجہ رکھتی ہیں۔

اردو میں اصلاحِ سخن کا سلسلہ نیا نہیں۔ ابتدائی دور ہی سے شمالی ہند میں اس کے نقوش ملتے ہیں۔ اس کے ثبوت میں اردو شاعروں کے ادبی معرکوں اور تذکروں کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ لیکن اس فن پر پہلی کتاب صفدر مرزاپوری کی "مشاطۂ سخن معروف بہ شمع سخن وری"، ہے جس کا پہلا اڈیشن ۱۹۳۶ء میں شائع ہوا تھا۔ اس میں صفدر مرزاپوری نے متعدد اساتذہ کی اصلاحیں مع توجیہات یکجا کی ہیں۔ انھوں نے اصلاحوں کی افادیت کے بارے میں لکھا ہے۔

"مختصراً یہ کہ فصاحت، بلاغت، تاثیر زبان، محاورہ، تعقید لفظی و معنوی ترکیب، بندش، چستی نشست الفاظ، روانی، سلاست، موزونیت، متروکات اور جملہ ظاہری و باطنی عیوب و محاسن سب ہی باتیں اصلاح کے وقت دیکھی جاتی ہیں"[1]

چنانچہ مشاطۂ سخن کی اصلاحوں سے بڑی حد تک اس مقصد کی تکمیل ہوتی ہے۔ اساتذۂ سخن کا شاعری کے بارے میں جو نظریہ تھا، اصلاحوں اور ان کی توجیہوں نے اس کا عملی ثبوت مہیا کیا ہے۔

اس سلسلہ کی دوسری کتاب شوق سندیلوی کی "اصلاحِ سخن"، ہے جس میں انھوں نے اپنی کچھ غزلوں پر اس دور کے تقریباً تمام اساتذۂ سخن کی اصلاحیں مع توجیہات پیش کی ہیں۔ اس کتاب سے اصلاحِ سخن کی روایت ایک نئی منزل سے آشنا ہوتی ہے۔ اس کے مطالعے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ ایک شعر یا غزل پر متعدد اساتذۂ سخن کا ردِ عمل کیا ہے؟ انھوں نے کن پہلوؤں پر توجہ کی ہے۔ یہ کتاب تقابلی اصلاح کا منظر نامہ پیش کرتی ہے۔ اس کتاب پر ناطق لکھنوی نے ۱۹۲۹ء "مبصر" میں تنقیدی تبصرہ کیا جس کا جواب بیخود موہانی نے تحریر کیا جو ان کی کتاب گنجینۂ تحقیق میں بھی شامل ہے۔ بیخود نے ناطق لکھنوی کے محاکمہ پر اپنا تنقیدی تجزیہ پیش کیا ہے۔ اس میں کئی اہم لسانی، عروضی، فنی اور دیگر اہم مسائل زیرِ بحث آئے ہیں۔ اس محاکمے میں صرف ان غزلوں

---

[1] مشاطۂ سخن (بار اوّل) مطبع میتھوڈسٹ پبلیشنگ ہاؤس، لکھنؤ ص ۱۸

کو شامل کیا ہے جو "زندانِ تمنا" اور "بیابانِ تمنا" کی ردیف میں ہیں۔ مختصراً کہا جا سکتا ہے کہ مشاطۂ سخن کے بعد اصلاحِ سخن نے اس فن کو آگے بڑھایا اور فنِ اصلاحِ سخن پر ایک نئے انداز سے سوچنے اور اس پر تنقیدی نظر ڈالنے پر آمادہ کیا۔

فنِ اصلاحِ سخن پر تیسری اہم کتاب سیماب اکبرآبادی کی "دستور الاصلاح" ہے۔ اس کتاب کے بعض حصّے ماہنامہ شاعر آگرہ میں شائع ہو چکے ہیں۔ اس کا پہلا اڈیشن ۱۹۴۱ء میں اور دوسرا اڈیشن ۱۹۴۴ء میں شائع ہوا۔ کئی ادیبوں اور شاعروں نے "دستورالاصلاح" کا جواب لکھا۔ ابراحسنی نے اس کا جواب ماہنامہ "رہنمائے تعلیم لاہور" میں لکھنا شروع کیا اور جنوری ۱۹۴۹ء میں اس کو اصلاح الاصلاح کے نام سے کتابی صورت میں شائع کیا۔ ابراحسنی نے اصلاح الاصلاح میں لکھا ہے کہ دستور الاصلاح کا دوسرا اڈیشن ۱۹۴۴ء میں نہیں بلکہ ۱۹۴۶ء میں شائع ہوا ہے۔ دستورالاصلاح کے دونوں اڈیشنوں کے دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ سیماب نے ابراحسنی کی تنقیدوں کی روشنی میں دوسرے اڈیشن میں بعض ترمیمات کی ہیں۔

دستورالاصلاح میں سیماب اکبرآبادی نے اساتذۂ قدیم و جدید کی اصلاحیں مع توجیہات پیش کی ہیں۔ ان پر محاکمہ کیا ہے اور بعض اساتذہ کی اصلاحوں کو رد کر کے اپنی اصلاحیں اور ان کی توجیہات پیش کی ہیں۔ اس کتاب سے اصلاحِ سخن کی روایت ایک نئے مرحلے میں داخل ہوتی ہے۔ جس میں اصلاحوں پر اصلاحیں دی گئی ہیں اور توجیہات کو تنقید کی کسوٹی پر کسا ہے۔ اس عمل کو شمس الرحمٰن فاروقی نے "خود ستائی" کا نام دیا ہے۔ اگر اس اصول کو درست تسلیم کر لیا جائے تو خود فاروقی صاحب کا مضمون "دستور الاصلاح اور اصلاح الاصلاح" اور ان کی تنقید کا ایک حصّہ اس اعتراض کی زد میں آتا ہے۔ اس کا بیّن ثبوت یہ ہے کہ فاروقی صاحب نے اپنے محاکمہ میں جو طریقۂ کار اپنایا ہے وہ سیماب اکبرآبادی کے طریقۂ کار سے زیادہ مختلف نہیں ہے[1] سیماب اکبرآبادی نے اصلاحِ سخن کے جواز میں لکھا ہے

> "اصلاح سے لسانی، فنی اور علمی معلومات میں اضافہ ہوتا ہے کسی استاد کا شاگرد ہونے سے ایک خاص ادارۂ خیال (اسکول) سے نسبت ہو جاتی ہے اور ایک ہموار راستہ چلنے کے لیے مل جاتا ہے جو شاعر کسی کا شاگرد نہیں، وہ زبان اور محاورے کے اختلاف

---

[1] شب خون ستمبر تا نومبر ۱۹۸۲ء ص ۷

میں ہمیشہ بھٹکتا رہتا ہے۔ اسالیب و تراکیب کے استعمال کے لیے اس کے پاس کوئی سند نہیں ہوتی۔ اور وہ متروکات و مختارات کی عہد بہ عہد تبدیلیوں سے آگاہ نہیں ہو سکتا[1]

اس بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ سیماب اکبرآبادی نے اصلاح سخن کا مقصد عروضی، لسانی، فنی (بیان، بدیع اور معانی) اغلاط کی تصحیح قرار دیا ہے اور اساتذہ کی اصلاحوں کو تنقید کی زد پر لاکر دائرہ اصلاح و توجیہہ کو وسیع کیا ہے۔ اور فن اصلاح سخن پر غیر تعلیدی انداز سے سوچنے کی دعوت دی ہے۔
اس سلسلے کی چوتھی اہم کتاب ابراحسنی صاحب کی "اصلاح الاصلاح" ہے جو بنیادی طور پر "دستور الاصلاح" کا جواب ہے۔ اس کتاب میں ابراحسنی نے اس طرح اظہار خیال کیا ہے:

"شعریت ایک وجدان یا افتاد طبع ہے جس کا تعلق براہ راست میلان ذہنی سے ہے۔ شعر سے مراد تُک بندی نہیں۔ محض وزن و قافیہ اور ردیف کی ورزش سے اچھا شعر وجود میں آسکتا ہے۔ بہترین شعر تخیل، تصوّر، فکر اور فن کے عناصر اربعہ کے امتزاج سے تخلیق پاتا ہے"[2]

اس بات سے معلوم ہوتا ہے کہ ابراحسنی شاعری کو ذوقی اور وجدانی شے تصور کرتے ہیں۔ جو تخیل، تصوّر فکر اور فن کے عناصر اربعہ سے تخلیق پاتی ہے۔ انھوں نے وزن و بحر نیز ردیف و قوافی کی ورزش کو مسترد کر کے شاعری کو اعلاذہنی، جذباتی اور تخیلی قوتوں کا اظہار قرار دیا ہے۔ شاعری کے معنوی پہلو پر اصرار کرنے کے باوجود ابراحسنی نے شاعری کے فنی یا ہیئتی پہلو سے صرف نظر نہیں کیا ہے انھوں نے لکھا ہے۔

"جس زبان میں (شاعر) اظہار خیال کرتا ہے۔ وہ قدرت کی نازل کی ہوئی نہیں۔ بلکہ انسانوں کی بنائی ہوئی ہے اور انسانوں کی مصنوعات کو ہر حالت میں سیکھنا ہی ہوگا۔ اس کے صرف و نحو کی ہمیں کافی گردانیں کرنی پڑیں گی۔ محاورات کی صحت کی تحقیق اور ان کے برمحل استعمال میں کافی محنت برداشت کرنی ہوگی۔ زبان کے نکات اور فن کے رموز سیکھنے اور پرکھنے کے لیے لامحالہ کسی صاحب نظر استاد کی امداد حاصل کرنی ہوگی"[3]

---

[1] دستور الاصلاح۔ جولائی ۱۹۴۴ء قصر الادب دفتر شاعر آگرہ ص ۳۴

[2] اصلاح الاصلاح مرتضیٰ پریس رام پور ص ۹

[3] اصلاح الاصلاح ص ۱۱

ابر احسنی نے اس کتاب کی شان نزول کے بارے میں واضح طور پر دو باتیں کہی ہیں۔ ایک یہ کہ اس کے مطالعے سے زبان اور اس کے صرف و نحو سے واقفیت حاصل ہوگی اور دوسرے فن کے اسرار و رموز سے آگہی ملے گی۔ یہ دونوں چیزیں کتابوں کے علاوہ اصلاح سخن سے حاصل ہو سکتی ہیں۔ انھوں نے ایک اور جگہ اصلاح کی نوعیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے۔

> "پس استاد کی حقیقی ڈیوٹی ہے کہ وہ شعر کا عیب دور کر دے اور زیادہ سے زیادہ حصۂ شعر شاگرد کا باقی رہے اگر خیال عامیانہ ہے تو شعر قلم زد کردے۔ خیال میں کمزوری ہے تو اس کو طاقتور بنا دے۔ مصرعے اگر بے ربط اور الجھے ہوئے ہوں تو مربوط بنا کر سلجھا دے۔ مگر یہ بات سب کچھ اسی شاگرد کے الفاظ یا خیال کے ماتحت ہونا چاہیے۔"[1]

ان بیانات سے ایک طرف ابر احسنی کا نظریۂ فن سامنے آتا ہے اور دوسری طرف اصلاحِ سخن کی افادیت کا پتا چلتا ہے۔ مختصراً کہا جا سکتا ہے کہ ابر احسنی کا بھی وہی ادبی مسلک یا نظریۂ فن ہے جو اساتذۂ قدیم کا ہے اور جو ارتقا کے عمل سے گزر کر بڑی مہذب صورت میں ابر احسنی تک پہنچا ہے۔ انھوں نے کم و بیش اصلاحِ سخن کی وہی ضرورت اور اہمیت بتائی ہے جن پر ان سے پہلے کے اساتذہ اصرار کرتے رہے ہیں۔ اس لیے ابر احسنی اساتذہ کے قافلے کے ایسے رکن ہیں جو لسانی، فنی اور عروضی نکات کی روشنی میں شاعری کے محاسن و معائب کو پرکھتے ہیں۔ اور جنھوں نے اپنے نظریۂ فن کی روشنی میں اصلاحِ سخن کا فرض انجام دیا ہے۔ ابر احسنی گنوری کی اصلاحوں کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے (۱) سیماب اکبر آبادی کے جواب میں اساتذۂ قدیم کی اصلاحوں کے جواز کا جائزہ (۲) سیماب اکبر آبادی کی اصلاحوں پر اصلاحیں اور ان کی توجیہات کا جائزہ (۳) ابر احسنی کی ان کے شاگردوں کے کلام پر اصلاحوں اور ان کی توجیہات کا جائزہ۔ ذیل میں اسی ترتیب سے ابر احسنی کے ادبی معرکوں اور اصلاحوں کا جائزہ پیش کیا جاتا ہے۔

(۱) اساتذہ کی اصلاحوں پر سیماب اکبر آبادی کے اعتراضات اور اور ابر احسنی کے جواب کا جائزہ

خاکسار کا شعر ہے

---

[1] میری اصلاحیں (حصہ اول) ص ۲۱

خاکسار اس کی تو آنکھوں سے گھنے مت لگیو
مجھ کو ان خانہ خرابوں ہی نے بیمار کیا

میر تقی میر کی اصلاح ہے

خاکسار اس کی تو آنکھوں سے گھنے مت لگیو
مجھ کو ان خانہ خرابوں ہی نے گرفتار کیا

یہ اصلاح "نکات الشعرا" سے ماخوذ ہے اس کی توجیہہ میں میر نے لکھا ہے کہ "میر متتبع ایں فن پوشیدہ نیست کہ بجائے بیمار کیا، گرفتار کیا می بایست" سیماب اکبرآبادی کا خیال ہے کہ چشم محبوب کی رعایت سے قافیہ "بیمار" ہی صحیح تھا۔ اپنی آنکھوں کا ذکر ہوتا تو گرفتار کہنا حق بجانب تھا۔ ابر احسنی گنوری نے جواباً لکھا کہ "محبوب کی آنکھیں عاشق کو بیمار کرتی ہوں یا نہ کرتی ہوں مگر ایک طالب کو گرفتار محبت ضرور کرلیتی ہیں اور عاشق کا خانۂ دل خراب کردیتی ہیں" ابر صاحب کے خیال میں اس اصلاح میں یہ نکتہ بھی پوشیدہ ہے کہ جس کی گرفتاری ہوتی ہے اس کا گھر بھی لٹتا ہے اس لیے اصلاح اپنی جگہ بالکل درست اور سیماب کا اعتراض غلط ہے[1]۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اس پر ایک نئے انداز سے اظہار خیال کیا۔ انھوں نے لکھا ہے کہ مصرعے اولی موجودہ متن صریحاً غلط ہے کیونکہ "گھنے لگنا" یا "آنکھوں سے گھنے لگنا" کوئی محاورہ یا روزمرّہ نہیں۔ اس جگہ محمود الٰہی نے نکات الشعرا کے مرتب کی حیثیت سے "آنکھوں کے کہے مت لگیو" لکھا ہے جو موجودہ متن سے بہتر ہے فاروقی صاحب نے پھر اپنے قیاس کی بنیاد پر لکھا ہے کہ "کے کہنے مت لگیو" ہوگا[2] میرا خیال یہ ہے کہ "گھنے مت لگیو" اپنی جگہ درست ہے۔ یوپی کے مغربی اضلاع اور مضافات دہلی میں گھنا کثرت اور زیادہ کے معنی میں بولا جاتا ہے۔ جو آج بھی بول چال کی زبان میں مستعمل ہے۔ گھنے لگنا بمعنی زیادہ لگنا۔ محبوب کی آنکھوں سے زیادہ پیار کرنا، ان کی محبت میں زیادہ گرفتار ہونا۔ خاکسار کے شعر میں میر نے بیمار کی جگہ جو گرفتار بنایا ہے وہ اسی لفظ "گھنے" کا منطقی نتیجہ ہے۔ اس کا مفہوم یہ ہے کہ اے خاکسار تو اپنے محبوب کی آنکھوں سے زیادہ نہ لگیو، ان سے زیادہ پیار مت کیجیو، کیونکہ یہ عاشق کو گرفتار کرلیتی ہیں۔ گرفتاری سے بچنا ہے تو آنکھوں سے زیادہ محبت نہ کرنا۔ اس لیے فاروقی صاحب کی اس رائے سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا کہ "گھنے لگیو" صریحاً غلط ہے

---

[1] اصلاح الاصلاح ص ۳۹

[2] شب خون ستمبر تا نومبر ۸۲ء ص ۸

فاروقی صاحب نے لکھا ہے کہ گھنے لگیو محاورہ ہے نہ روز مرّہ۔ کیا یہ ضروری ہے کہ ہر فقرہ روز مرّہ ہو یا محاورہ ہو۔ کیا وہ تخلیقی زبان کا کوئی دوسرا عنصر یا صرف تخلیقی لفظ ترکیب یا فقرہ نہیں ہو سکتا؟ محمود الٰہی صاحب نے "گھنے مت لگیو" کو "کہے مت لگیو" بتایا ہے اس سے بھی شعر کا مفہوم وہی نکلتا ہے جس کی طرف اشارہ کیا ہے، یعنی آنکھوں کے کہنے میں نہ آنا۔ اس کی باتوں میں نہ آنا ورنہ گرفتار ہو جاؤ گے۔ لیکن فاروقی صاحب نے جو قیاسی تصحیح کی ہے اور لکھا ہے یہاں "کہنے مت لگیو" ہوگا تو یہ کسی طرح قابل قبول نہیں ایک تو یہ کہے مت لگیو کی بھونڈی شکل ہے "کہے مت لگیو" یا گھنے مت لگیو میں جو روانی اور فصاحت ہے وہ "کے کہنے مت لگیو" میں نہیں ہے۔ اگرچہ "ک کہے" میں اتصال حروف سے ہلکا سا صوتی تاثر مجروح ہوتا ہے مگر فاروقی صاحب کے "ک کہن" میں تو یہ اتصال تنافر کی حد کو چھو لیتا ہے۔ پھر اس ٹکڑے میں "ک کہن" بنانے سے ے کا جس بُری طرح خون ہوتا ہے وہ بھی قابل غور ہے۔ مجھے تسلیم ہے کہ ہندی کے حروف علّت کو گرانا جائز ہے مگر جہاں ان کے گرانے سے صوتی تنافر پیدا ہو یا مصرع کی روانی، چستی اور فصاحت متاثر ہو وہاں اس کو معیوب ہی قرار دینا صحیح ہے۔ فاروقی صاحب نے بیمار پر گرفتار کو فوقیت دیتے ہوئے ایک دلیل تو ابر صاحب کی اپنائی ہے۔ ابر صاحب نے لکھا تھا کہ جس کی گرفتاری ہوتی ہے اس کا گھر بھی لوٹ لیتے ہیں۔ فاروقی صاحب نے اس دلیل کا انکار کرتے ہوئے اسی دلیل کو یہ لکھ کر قبول کیا کہ "جو شخص گرفتار ہو گیا اس کا گھر تو برباد ہوگا ہی"۔ یہ الفاظ کا اُلٹ پھیر ہے ورنہ بات وہی ہے جو ابر صاحب نے لکھی ہے۔ انھوں نے دوسری دلیل یہ فراہم کی کہ آنکھوں کو حلقۂ زنجیر سے مشابہت ہے۔ اس لیے گرفتار بیمار سے بہتر ہے۔ یہ بھی دور کی کوڑی ہے۔ لیکن کسی حد تک قابل قبول ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ان مباحث میں مصرع کے در و بست پر کم سے کم غور کیا گیا ہے۔ مصرع ہے

مجھ کو ان خانہ خرابوں نے ہی بیمار کیا

اس میں "ہی" بُری طرح کھٹکتا ہے۔ بلکہ حشو معلوم ہوتا ہے اور مصرع کی بندش کو سست کرتا ہے۔ میر کی اصلاح سے ایک طرف "گھنے مت لگیو" یا کہے مت لگیو کا جواز فراہم ہوتا ہے اور دوسری طرف مصرع میں روانی اور فصاحت پیدا ہوتی ہے۔ خانہ خرابوں کی مناسبت بھی گرفتار پر دلالت کرتی ہے۔ اس لیے خاکسار کے شعر پر میر کی اصلاح درست ہے۔ سیماب اکبرآبادی کا اعتراض بے جا اور ابر احسنی کا جواب صحیح ہے مگر فاروقی صاحب کی دلیلیں محض تاویلیں ہیں۔

آتش کا شعر ہے ؎

درماں سے درد اور ہمارا ہوا دوچند مرہم سے زخم سینہ میں ناسور پڑ گیا

مصحفی کی اصلاح ہے ۔

درماں سے درد اور ہمارا ہوا دو چند

مرہم سے داغ سینہ میں ناسور پڑ گیا

اس کی توجیہہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ زخم اور داغ میں نازک فرق ہے استاد نے زخم کی جگہ داغ بنا کر شعر کو ترقی دی ہے[1] اس پر سیماب نے لکھا کہ ناسور زخم ہی میں پڑتا ہے۔ درد بھی زخم ہی میں ہوتا ہے اس لیے شعر محتاج اصلاح نہ تھا۔ ابراحسنی کا خیال ہے کہ درد داغ اور زخم دونوں میں ہوتا ہے۔ داغ سے زخم اور زخم سے ناسور بنتا ہے۔ انھوں نے لکھا کہ سینہ میں داغ پڑنا مسلمات شعرا سے ہے اور یہاں سینہ دل کا استعارہ ہے اور یہ اشارہ دل کی طرف ہے۔ اور دل کو عام طور پر داغ دار باندھا جاتا ہے۔ اس توجیہہ سے ابر صاحب کی مراد یہ ہے کہ "داغ" سے ایک طرف مسلمات شعر کا حق ادا ہوتا ہے دوسرے دل کی داغ داری کی توثیق ہوتی ہے، جو اردو شاعری میں عام ہے۔ اس کے علاوہ داغ سے زخم اور زخم سے ناسور بننے کا ایک تدریجی عمل ہے۔ جہاں تک درد کا تعلق ہے وہ داغ، زخم اور ناسور تینوں سے وابستہ ہے۔ اس دلیل کی بنیاد پر ابراحسنی گنوری نے لکھا ہے کہ اصلاح درست ہے[2] شمس الرحمٰن فاروقی نے حسب معمول ابر صاحب کی اس توجیہہ پر یہ اعتراض کیا کہ "ایک طرف وہ (ابراحسنی) یہ کہتے ہیں کہ سینے میں داغ پڑنا مسلمات شعرا سے ہے تو دوسری سانس میں کہتے ہیں کہ داغ دراصل سینے میں نہیں بلکہ سینے کے اندر یعنی دل پر ہے۔ اس کا ثبوت وہ یہ دیتے ہیں کہ شاعر نے لفظ "سینے میں" استعمال کیا ہے "سینے پر" نہیں[3] واقعہ یہ ہے کہ ابر صاحب کا یہی منشا ہے۔ اس میں کوئی تضاد نہیں لیکن فاروقی اس کو دور از کار تاویل قرار دیتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ زخم سینے کے اوپر ہے اور داغ کو مرہم سے اس قدر الرجی ہے کہ مرہم پڑتے ہی داغ کھل کر زخم بن گیا اور پھر مرہم نے وہ غضب ڈھایا کہ زخم بگڑ کر ناسور بن گیا۔ فاروقی صاحب نے بہت سامنے کی تاویل کی ہے۔ عشق و محبت کے پس منظر میں داغ سینہ سے داغ دل ہی مراد ہوتا ہے جیسا کہ ابر صاحب نے لکھا ہے کہ "میں" اندر اس پر دلالت کرتا ہے کہ زخم سینہ کے اوپر نہیں بلکہ اندر یعنی دل میں ہے۔ اس کے علاوہ فاروقی صاحب نے جس طرح داغ کو زخم اور زخم کو ناسور

---

[1] مشاطۂ سخن ص ۴۲

[2] اصلاح الاصلاح ص ۴۰، ۴۱

[3] شب خون ستمبر تا نومبر ۸۲ء ص ۹

بنایا یہ سارا التزام تو ابر صاحب کی توجیہہ میں موجود ہے جس کا اعتراف خود فاروقی صاحب نے ان الفاظ میں کیا ہے کہ (ابر احسنی) نے یہ ضرور لکھا ہے کہ شعر کا مطلب نکالنے کے لیے ضروری ہے کہ "پہلے داغ کو زخم بنایا جائے پھر اس میں ناسور فرض کیا جائے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ فاروقی صاحب نے ابر صاحب کے نکتے پر اپنی توجیہہ کی بنیاد رکھی ہے۔ مختصراً کہا جا سکتا ہے کہ اگرچہ بقول سیماب شعر اپنی جگہ ٹھیک ہے لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ بقول ابر اصلاح سے شعر کے مدارج بلند ہوئے ہیں۔ لیکن فاروقی صاحب کی اس بات سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا کہ شعر میں محض سینے کے اوپر کے زخم کا معاملہ ہے اور بس۔

آتش کا شعر ہے ؎

داغِ دل خونِ جگر ہے نعمتِ الوانِ عشق
سیر اپنی جان سے ہو جاتے ہیں مہمانِ عشق

مصحفی کی اصلاح ہے

داغِ دل زخمِ جگر ہے نعمتِ الوانِ عشق
سیر اپنی جان سے ہو جاتے ہیں مہمانِ عشق

توجیہہ میں لکھا ہے کہ استاد نے خونِ جگر کی جگہ زخمِ جگر بنایا ہے۔ خوانِ نعمت میں پینے کی چیز سے کھانے کی چیز زیادہ موزوں ہوتی ہے۔ اس لیے خون سے زخم بہتر ہے[1] اس اصلاح پر سیماب اکبر آبادی نے لکھا ہے کہ آتش نے الوانِ عشق پر دو چیزیں رکھی تھیں۔ ایک کھانے اور ایک پینے کی۔ داغ کھانا اور خونِ جگر پینا محاورہ ہے مگر اصلاح کے بعد دونوں چیزیں کھانے کی ہو گئیں۔ سیماب نے دوسرے مصرع پر یہ اعتراض بھی کیا اس میں "جاتے"، کی لے دبتی ہے، تیسری بات یہ کہی کہ مہمانِ عشق واحد ہے اور" ہو جاتے ہیں" صیغہ جمع کا ہے، اس لیے شعر اس طرح ہونا چاہیے تھا۔

داغِ دل، زخمِ جگر ہے نعمتِ الوانِ عشق
سیر اپنی جان سے ہو جاتا ہے مہمانِ عشق[2]

ابر احسنی گنوری نے لکھا کہ مشرقی تہذیب میں دسترخوان پر کھانے کی چیزیں ہی رکھی جاتی ہیں۔ پانی کو دسترخوان پر چنا نہیں جاتا۔ داغ کھانا اور زخم کھانا دونوں مسلّمہ محاورے ہیں۔ اس لیے مصحفی کی اصلاح

---

[1] مشاطۂ سخن ص ۴۴

[2] دستور الاصلاح ص ۴۰

درست ہے۔ انھوں نے سقوطِ حروفِ علّت (یے) کے بارے میں تحریر کیا ہے کہ جب قاعدۂ متقدمین یہ حق دیتا ہے کہ حروفِ علّت ہندی (الف، واو، یے) کا گرانا جائز ہے تو ان کے گرنے پر اعتراض کرنا صحیح نہیں ہے۔ انھوں نے سیماب کے اصلاح کردہ میں "ہے" کی یے کے سقوط کی طرف توجہ دلائی اور لکھا کہ یہ کیوں دب رہی ہے؟ لیکن انھوں نے سیماب اکبرآبادی کے تیسرے اعتراض پر خاموشی اختیار کی یعنی مہمان عشق واحد کے ساتھ "ہو جاتے ہیں" صیغۂ جمع کا فعل کیوں لایا گیا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے ان دونوں کا محاکمہ کرتے ہوئے لکھا کہ تنوّع کا تقاضا بہرحال یہ تھا کہ مشروب اور ماکول دونوں طرح کی چیزوں کا ذکر ہو۔ اس نکتے پر وہ سیماب کی تائید کرتے ہیں۔ فاروقی صاحب نے لکھا کہ احتیاط کا تقاضا تھا کہ دوسرے مصرعے میں فاعل (مہمان) اور فعل (جاتے ہیں) دونوں ایک ہی صیغے کے نہیں ہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو اچھا تھا۔ مگر اساتذۂ متقدمین کے نظریے اور عمل سے یہ ثابت ہے کہ واحد فاعل کے ساتھ فعل بصیغۂ جمع لایا جا سکتا ہے۔ جس میں پہلی صورت عام ہے مگر دوسری کی مثالیں بھی مل جاتی ہیں۔ مثلاً

سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے ہزارہا شجرِ سایہ دار راہ میں ہے
(آتش)

اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ سیماب اکبرآبادی کا اعتراض اور فاروقی صاحب کی تائید دونوں کی حیثیت برائے بحث سے زیادہ نہیں۔ فاروقی نے سقوطِ حروفِ علّت کے اعتراض پر خامہ فرسائی کی کہ "حقیقتِ حال یہ ہے کہ سیماب کا اعتراض اور ابر احسنی کا جواب دونوں غلط ہیں۔ سیماب کا اعتراض تھا کہ مصرعِ ثانی میں "جاتے ہیں" کی 'یے' دبتی ہے۔ ابر احسنی کا جواب ہے کہ ہندی کے حروفِ علّت کو از روئے قاعدہ گرایا جاتا ہے اس لیے اعتراض غلط ہے۔ فاروقی صاحب نے سیماب کے اعتراض کو اس بنیاد پر غلط ٹھہرایا کہ خود سیماب نے ہندی الفاظ (افعال) کی یے کا گرنا درجنوں جگہ روا رکھا ہے یہ دلیل اس بنیاد پر غلط ہے کہ عروضی، فنی اور لسانی قاعدے طویل تجربوں کے بعد متعین ہوئے ہیں۔ کسی ایک شخص کا عمل ان قاعدوں کو پرکھنے کا معیار نہیں بنایا جا سکتا۔ پھر سیماب نے ہندی حروفِ علّت کو گرا کر کوئی غلطی نہیں کی ہے۔ فاروقی صاحب نے ابر صاحب کے اعتراض کو اس بنیاد پر غلط ٹھہرایا کہ یہ قاعدہ کسی قدیم استاد نے نہیں بتایا کہ حروفِ علّت ہندی کا گرانا درست ہے۔ اور حروفِ علّت غیر ہندی کا گرانا غلط۔ اور یہ کہ اس قسم کے دوسرے نام نہاد قاعدوں کا سراغ پرانے شعرا کے یہاں نہیں ملتا۔[1] فاروقی صاحب نے یہ نہیں لکھا

---

[1] شب خون۔ ستمبر تا نومبر ۸۲ء ص ۱۰

کہ ان کی نگاہ میں قدیم استاد کون ہے ؟ ۔ اصول یہ ہے کہ پہلے غلطی ہوتی ہے پھر اس کا عرفان ہوتا ہے اس کے بعد اس غلطی کا تدارک کیا جاتا ہے ۔ اردو شاعری کے ابتدائی دور میں حاتم، ناجی، شاکر یا آبرو اور ان کے معاصرین سے یہ توقع غیر ضروری ہے کہ وہ حتمی قاعدے وضع کرتے ۔ جب کہ اس دور میں زبان تشکیلی مرحلے میں تھی ۔ اس کے باوجود حاتم نے دیوان زادے میں اور خان آرزو نے اپنی تحریروں میں بعض اصلاحات پیش کیں ۔ جن سے صرف نظر نہیں کیا جا سکتا ۔ میر و سودا کے دور میں اگرچہ زبان دھند سے نکل چکی تھی اور شاعری بھی روشنی میں آ چکی تھی اس لیے اس دور کے شعرا کے یہاں ایک سنبھلی ہوئی کیفیت نظر آتی ہے لیکن قاعدہ سازی کی معراج لکھنؤ میں ناسخ کے یہاں اور دہلی میں شاہ نصیر اور ذوق کے یہاں نظر آتی ہے ۔ ماضی کے تمام تجربوں (غلطیوں) کی روشنی میں ناسخ و نصیر نے جو قاعدے وضع کیے ہیں ۔ ان میں زبردست صداقت ہے ۔ فاروقی صاحب کو خدا جانے یہ کیوں وہم ہے کہ فنی اور لسانی قاعدے ناسخ نے نہیں ان کے شاگردوں نے بنائے ہیں اگر یہ بات صحیح بھی ہو تو بھی اس سے استاد (ناسخ) کے فیضان نظر کو منہا نہیں کیا جا سکتا ۔ معاملہ چونکہ سقوط حروف علت کا ہے اس لیے ناسخ کے نقطۂ نظر کی وضاحت کے لیے ان کی ایک اصلاح پیش کی جاتی ہے ۔

خواجہ وزیر کا شعر ہے

غضب ہوا کہ کسی سنگ دل پہ دل آیا
الٰہی خیر کہ شیشہ گرا ہے پتھر پر

ناسخ کی اصلاح ہے

غضب ہوا کہ کسی سنگ دل پہ دل آیا
خدا بچائے کہ شیشہ گرا ہے پتھر پر

توجیہہ میں اور باتوں کے علاوہ یہ بات بھی کہی گئی ہے کہ الٰہی کی ی دب کر ادا ہوتی تھی اصلاح سے یہ نقص رفع ہو گیا ۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ ناسخ اس اصول پر کاربند تھے کہ شعر میں عربی فارسی اور ترکی الفاظ کے حروف علت کا سقوط جائز نہیں ہے ۔ ہندی الفاظ کے حروف علت کا سقوط بعض استثنائی صورتوں کو چھوڑ کر روا ہے ۔ زیر بحث شعر میں دوسرے مصرعے میں سیر اپنی جان سے ہو جاتے ہیں مہمان عشق کو اگر یوں بنا دیا جاتا کہ سیر ہو جاتے ہیں اپنی جان سے مہمان عشق ،، تو زیادہ روانی آ جاتی ' اگرچہ اس مصرعے میں جاتے کی ے کا سقوط از روئے قاعدہ صحیح ہے مگر اس میں ذرا سا نقص روانی ہے اس

لیے ذرا سی تبدیلی سے اس میں روانی پیدا ہو گئی ہے۔ حروفِ علت کے سقوط پر استاد داغ کا فیصلہ یہ ہے۔

عربی فارسی الفاظ جو اردو میں کہیں — حرفِ علّت کا بُرا ان میں ہے گرنا دبنا
الف وصل اگر آئے تو کچھ عیب نہیں — لیکن الفاظ میں اردو کے یہ گرنا ہے بجا

صبا لکھنوی کا شعر ہے

نہ جیب میں نہ گریباں میں تار باقی ہے
یہ سُن رہا ہوں کہ فصلِ بہار باقی ہے

آتش کی اصلاح ہے

نہ جیب کا ہے، نہ داماں کا تار باقی ہے
جنوں کا جوش ہے فصلِ بہار باقی ہے

توجیہہ میں لکھا ہے کہ "جیب و گریباں" کی جگہ "نہ جیب کا نہ داماں کا" بنایا۔ دوسرے مصرعے میں جنوں کا جوش بڑھایا۔ جیب و دامن کو چاک کرنے کے لیے جوشِ جنوں کی ضرورت تھی۔ اور فصلِ بہار میں جوشِ جنوں کا ہونا لازم ہے[1] سیماب اکبرآبادی نے آتش کی اصلاح پر اعتراض کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اصلاح کے بعد مصرعِ اولیٰ کی شکل مسخ ہو گئی ہے۔ اگر پہلے مصرعے میں "کا" لانا ہی تھا تو اس کو یوں بنا دیتے

نہ جیب کا نہ گریباں کا تار باقی ہے

اس پر ابراحسنی گنوری نے لکھا تھا کہ جیب اور گریباں ہم معنیٰ ہیں جن میں سے ایک حشو ہے۔ اس لیے اصلاح صحیح ہے[2] اس جواب کے بعد سیماب اکبرآبادی نے دستورالاصلاح کے دوسرے اڈیشن کی توجیہہ میں لکھا کہ آتش نے یہ اصلاح غالباً اس خیال سے دی ہے کہ جیب کے معنی گریباں کے بھی ہیں۔ کہا جاسکتا ہے کہ سیماب نے ابراحسنی کے جواب کو ایک حد تک تسلیم کیا ہے۔ مگر سیماب نے یہ اعتراض بھی کیا ہے کہ دوسرے مصرعے میں "جنوں کا جوش ہے" کچھ اچھی اصلاح نہیں۔ بہار خود سببِ جوشِ جنوں ہوتی ہے اور اس شعر میں دوبارہ اس انداز سے اصلاح دی

---

[1] مشاطۂ سخن ص ۲۷

[2] اصلاح الاصلاح ص ۴۵

نہ جیب ہی کا نہ دامن کا تار باقی ہے ہنوز شورشِ فصلِ بہار باقی ہے[1]

سیماب نے پہلے مصرعے میں محض ایک لفظ کی تبدیلی کی تھی یعنی " میں " کی جگہ " کا " بنایا تھا۔ ابر احسنی کے اعتراض کے بعد آتش کے اصلاح شدہ مصرعے کو ذرا سے تغیر کے بعد اپنا لیا ہے۔ ابر صاحب نے آتش کی اصلاح کی مزید وضاحت کرتے ہوئے لکھا کہ "یہاں" میں "بمعنی" اندر " کا شبہہ ہوتا ہے جس کے یہ معنی ہوتے ہیں کہ جیب میں (کے اندر) اور گریباں (کے اندر) کوئی تار باقی نہیں ہے۔ لیکن میں کی جگہ کا بنانے سے اس قسم کا شک پیدا نہیں ہوسکتا۔ بات بالکل صاف ہوجاتی ہے کہ جیب ہی سلامت ہے نہ دامن، دونوں کے تار تک باقی نہیں ہیں ۔ ابر احسنی گنوری نے سیماب اکبرآبادی کے دوسرے مصرعے کی اصلاح کے بارے میں لکھا کہ فصل بہار کی شورش اور جوشِ جنوں میں کوئی فرق نہیں ہے اس لیے یہ اصلاح فضول ہے۔ اس شعر کی بندش پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ شعر زیرِ بحث خواجہ آتش کی اصلاح کے بعد چار برابر حصوں میں تقسیم ہوگیا ہے، یہ اجزائے خیال بھی ہیں اور اجزائے زبان بھی، شعر اس طرح ہے ۔

نہ جیب کا ہے، نہ داماں کا تار باقی ہے جنوں کا جوش ہے، فصلِ بہار باقی ہے

شعر کے اجزائے خیال و زبان ایک دوسرے سے وابستہ ہیں اور تکملہ بھی کرتے ہیں جس سے زبان کی سلاست اور بیان کی فصاحت نمایاں ہے سیماب اکبرآبادی نے اصلاح کے بعد مطلع اس طرح بنایا۔

نہ جیب ہی کا نہ دامن کا تار باقی ہے ہنوز شورشِ فصلِ بہار باقی ہے

اس میں اگرچہ اجزائے زبان و خیال الگ الگ باقی نہیں ہیں لیکن وہ ایک دوسرے میں پیوست ہوگئے ہیں جس سے شعر میں روانی اور چستی پیدا ہوگئی ہے اور شعر کا صوتی آہنگ زیادہ نمایاں ہوگیا ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ شعر کے مفہوم اور خیال کے تحت شعر کی مجموعی ہیئت کا تاثر کیا ہونا چاہیے۔ چونکہ اس شعر میں دیوانگی کے المیہ کا اظہار ہے کہ جیب و داماں کا تار تک باقی نہیں ہے اس لیے اس مفہوم کے ادا کرنے کے لیے نرم لب و لہجہ اور سبک رو آہنگ کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ آتش کی اصلاح اس ضرورت کو پورا کرتی ہے ۔ دوسری طرف یہ بھی ہے کہ اگر فصلِ بہار کے جنون یا شورش کو بنیادی حیثیت دی جائے تو پھر بندش کی چستی، لہجے کی بلند آہنگی کی ضرورت ہے۔ مجموعی طور پر غور کرنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ آتش کی اصلاح صبا لکھنوی کے شعر کی مجموعی فضا سے ہم آہنگ ہے ۔

---

[1] دستور الاصلاح (طبع دوم) ص ۴۴

افسر امروہوی کا شعر ہے

اپنی حیات چند نفس ہے زمانے میں
گزرے قفس کے گوشے میں یا آشیانے میں

شوق کی نگاہ میں یہ شعر درست ہے اس لیے انھوں نے اس پر صاد بنا دیا۔ لیکن سیماب اکبرآبادی نے اعتراض کیا کہ شوق نے اس شعر کو علیٰ حالہ چھوڑ دیا۔ انھوں نے لکھا کہ دوسرے مصرعے میں گوشے کی "ے" دبتی ہے اس لیے مصرع یوں ہوتا تو بہتر تھا۔

گزرے قفس میں یا ہو بسر آشیانے میں[1]

ابر احسنی گنوری نے لکھا کہ گوشہ فارسی زبان کا لفظ ہے اگر اس کا املا "ہ" سے (گوشہ) مانا جائے تو ایسے الفاظ میں "ہ" کا گرانا ہی عین فصاحت ہے اور اگر گوشے کا املا "ے" گوشے کریں تو یہ لفظ اردو یا ہندی بن جاتا ہے اور اردو ہندی حرف علت کا گرانا جس میں "یے" بھی شامل ہے متفقہ طور پر جائز ہے[2] واقعہ یہ ہے کہ سیماب اس اصول کو تسلیم نہیں کرتے۔ کہیں تو وہ اردو ہندی حروف علت کے سقوط پر اعتراض کرتے ہیں اور کہیں ان کے سقوط کو جائز تصور کرتے ہیں سیماب اکبرآبادی کے کلام میں سقوط حروف علت ہندی اور سقوط حروف علت فارسی وعربی کی مثالیں ملتی ہیں۔ لیکن انھوں نے افسر کے مصرعے میں گوشے کی "ے" کے سقوط پر اعتراض کیا ہے۔ سیماب اکبرآبادی کے استاد داغ دہلوی سے ناسخ تک اساتذۂ فن کا وہی اصول رہا ہے جس کو ابر صاحب نے بیان کیا ہے ابر صاحب نے لکھا ہے کہ گزرے "ذال" سے ہے سیماب صاحب نے "گزرے" "زے" سے لکھا ہے جو غلط ہے۔ یہ صحیح ہے کہ گذران، گذشتن اور گذاشتن اور ان کے مشتقات کو ذال سے لکھنا صحیح ہے مثلاً گذشتہ، گذرگاہ، درگذر وغیرہ۔ لیکن گزاردن اور اس کے مشتقات کو زے سے لکھنا صحیح ہے۔ مثلاً گزارش، خدمت گزار وغیرہ۔ گذرے کا تعلق گذارن سے ہے اس لیے گذرے کو ذال سے لکھنا درست ہے۔ اساتذۂ قدیم کے عمل سے اس کی توثیق ہوتی ہے۔ مثلاً

ایسا تیرا رہ گذر نہ ہوگا ہر گام پہ جس میں سر نہ ہوگا
(میر)

---

[1] دستور الاصلاح ص ۸۹
[2] اصلاح الاصلاح ص ۴۵

موجۂ گل سے چراغاں ہے گذرگاہِ خیال
ہے تصوّر میں زبس جلوہ نما موجِ شراب (غالب)

عاجز بیتھوی کا شعر ہے۔

جذبِ اُلفت دیکھیے آخر نہ ان سے ضبط ہوا
وہ پریشاں ہوگئے سُن کر پریشانی میری

احسن مارہروی کی اصلاح ہے۔

جذبِ اُلفت دیکھیے آخر ہوا اُن سے نہ ضبط
وہ پریشاں ہوگئے سُن کر پریشانی میری

پہلے مصرعے میں ضبط کی "ط" ساقط تھی۔ احسن مارہروی نے الفاظ کی تقدیم و تاخیر سے یہ عیب دور کر دیا۔ سیماب اکبرآبادی نے اپنے محاکمے میں اس بات کو تسلیم کر لیا کہ پہلے مصرعے میں ضبط کا "طوے" ساقط تھا۔ اس لیے اصلاح درست ہے۔ لیکن اس پر اپنی اصلاح بھی پیش کی ہے۔

جذبِ اُلفت دیکھیے آخر نہ ضبط ان سے ہوا

احسن نے "آخر ہوا ان سے نہ ضبط" بنایا تھا۔ سیماب نے ذرا سے ردوبدل کے ساتھ "آخر نہ ضبط ان سے ہوا" بنا دیا۔ لیکن دستور الاصلاح کے دوسرے اڈیشن میں اصلاح حذف کر دی اس کا مفہوم یہ ہے کہ انھوں نے احسن مارہروی کی اصلاح کو تسلیم کر لیا ہے۔ سیماب صاحب نے اس اصلاح پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے عاجز پر طنز کیا تھا کہ تعجب ہے کہ جو شخص شعر کہہ سکتا ہے وہ یہ کیوں نہیں جانتا کہ مصرعے میں کون سا حرف گر رہا ہے۔ ابر احسنی گنوری نے لکھا کہ کسی مبتدی سے یہ توقع رکھنا کہ اس کو عروضی اور فنی نکات پر قدرت حاصل ہو گی ایسا ہی ہے جیسے کسی بچے سے جو بولنا سیکھ رہا ہو صرف و نحو کے علم کی توقع کی جائے[1] ایسا محسوس ہوتا ہے کہ سیماب نے ابر احسنی کے جوابی سلسلے کے بعد دستور الاصلاح کے دوسرے اڈیشن میں ترمیم کی ہے۔

سیماب اکبرآبادی کی اصلاحوں پر ابر احسنی کی اصلاحیں اور ان کا جائزہ

سیماب اکبرآبادی نے اساتذۂ فن کی اصلاحوں کا تنقیدی جائزہ لیتے ہوئے جہاں اصلاحوں

---

[1] اصلاح الاصلاح ص ۴۶

کی کمزوریوں کی نشاندہی کی تھی، وہیں انھوں نے اساتذہ کی اصلاحوں پر اصلاحیں بھی پیش کی تھیں اگرچہ یہ بات عجیب وغریب تھی کہ دوسروں کے کلام پر بے طلب اصلاح دی جائے لیکن اس عمل سے سیماب اکبرآبادی کا نظریۂ فن اور قدرت کلام دونوں کا اندازہ ہوجاتا ہے۔ ابراحسنی گنوری نے سیماب کی اصلاحوں پر تنقیدی نظر ڈالتے ہوئے یہی رویہ اپنایا ہے۔ انھوں نے سیماب کی اصلاحوں اور ان کی توجیہوں کا جائزہ لیا اور ان کی اصلاحوں پر اپنی اصلاحیں پیش کیں۔ ذیل میں چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں جس سے ابراحسنی گنوری کی فنکارانہ اور نکتہ رس طبیعت کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔

کیفی جام پوری کا شعر ہے ؎

ہر موجۂ صبا میں ہے روحِ شگفتگی
ہر قطرہ ایک آذر لبستاں ہے آج کل

سیماب اکبرآبادی کی اصلاح ہے۔

ہر موجۂ صبا میں ہے روحِ شگفتگی
ہر قطرہ ایک ابرِ زمستاں ہے آج کل

سیماب نے توجیہہ میں لکھا کہ آزر کو لبستاں سے اور قطرہ کو آزر سے کوئی تشبیہہ تھی نہ مناسبت نہ آزر سے شگفتگی کا کوئی مفہوم پیدا ہوتا تھا۔ اب قطرہ کو ابرِزمستاں بناکر ترقی دی تو اس سے یک گونہ شگفت پیدا ہوگئی ہے۔ ابراحسنی گنوری نے اپنی تنقید میں توجیہہ کو تسلیم کیا کہ ابرِزمستاں اور قطرے میں مناسبت ہے۔ اور یہ بھی صحیح ہے کہ شعر میں آزر سے قطرے کا کوئی تعلق نہیں تھا۔ اصلاح سے یہ عیب واقعی دور ہوگیا۔ مگر انھوں نے اصلاح پر تنقید کرتے ہوئے لکھا کہ اصلاح میں ایک اور زمستاں دونوں حشو ہیں۔ گویا "ہر قطرہ ایک آذر ہے" لکھنا کافی تھا۔ پھر خود ہی جواب دیا کہ "زمستاں" کو بہ ضرورت قافیہ تسلیم کیا جاسکتا ہے۔ ایک، دو، تین ابر نہیں ہوتے۔ اس لیے اصلاح میں لفظ ایک حشو ہے۔ میرا خیال ہے کہ ہر قطرہ کے ساتھ ایک ابر مناسب ہے۔ یہ حشو قبیح نہیں۔ اساتذہ کے کلام میں ایسی مثالیں ملتی ہیں۔ زیادہ سے زیادہ اس کو حشوِ متوسط قرار دیا جاسکتا ہے۔ ابرصاحب نے اصلاح شدہ مصرعے سے "ایک" نکالنے کے لیے اس طرح اصلاح دی

ہر قطرہ ابرِ فصلِ بہاراں ہے آج کل [1]

---

[1] دستورالاصلاح ص ۱۱۹

اس میں شک نہیں کہ مصرعے سے "ایک" خارج ہوگیا اور اصلاح سے مصرع بھی چست ہوگیا مگر اس میں بھی وہی صورت ہے جو سیماب کے اصلاح کردہ مصرعے میں تھی۔ وہاں ایک حشو نظر آتا تھا۔ یہاں "فصل" پر اس کا گمان ہوتا ہے۔ "ابرِ بہاراں" کافی ہے۔ "ابرِ فصلِ بہاراں" اور ابرِ بہاراں میں کوئی فرق نہیں لیکن اس مصرعے میں "ایک" کی طرح فصل حشو قبیح نہیں ہے۔ بہاراں اور "فصلِ بہاراں" دونوں مستعمل ہیں اور ہماری شاعری اور زبان کا جزو لاینفک ہیں۔ البتہ ابر احسنی کی اصلاح کے بعد مصرع زیادہ صاف اور واضح نظر آتا ہے۔ ابر احسنی گنوری نے اس شعر پر تنقید کرتے ہوئے "املا" کا مسئلہ اٹھایا اور اعتراض کیا کہ کیفی نے اپنے شعر میں اور سیماب نے اپنی توجیہہ میں آزر کو ذال سے (آذر) لکھا ہے۔ آذر (ذال سے) کے معنی رومی مہینے کے ہیں۔ اس شعر میں آزر زے سے ہے۔ یہ اعتراض صحیح ہے۔ آزر حضرت ابراہیم ؑ کے والد کا نام ہے جس کا املا زے سے ہے۔ اس لفظ کی تمام ترکیبوں میں زے استعمال ہوتی ہے۔ مثلاً خانۂ آزر صنعت آزری وغیرہ

نقشِ پا کی صورتیں وہ دل فریب
تو کہے بت خانۂ آزر کھلا

(غالب)

بوسہ روا بہ ہر طریق سجدہ و فرق ہر طریق
سنگ دل اس کا اک صنم رشکِ بتانِ آزری

(مومن)

الم مظفر نگری کا شعر ہے

دیدۂ محفل سے پنہاں ہے مآلِ سوز و ساز
یعنی وہ عالم جو پروانے کی خاکستر میں ہے

سیماب کی توجیہہ ہے کہ یعنی سے صرف مآلِ سوز و ساز کی تشریح ہوتی ہے۔ ہاے سے اس مفہوم میں کوئی فرق نہ آیا اس میں رومان بھی پیدا ہوگیا۔ ابر احسنی گنوری نے اعتراض کیا کہ اس شعر کے دوسرے مصرعے میں یعنی کی "ی" ساقط ہے۔ اگرچہ سیماب صاحب نے یعنی کو نکال دیا لیکن توجیہہ میں یہ نہیں لکھا کہ ے ساقط ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ الم اور سیماب دونوں کو ے کے سقوط کا علم نہیں۔ سیماب کی اصلاحیں اور کلام دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ عربی و فارسی الفاظ کے حروفِ علت کے سقوط کو یا تو

اصولاً صحیح سمجھتے تھے یا اس اصول پر کاربند تھے۔ ابر احسنی کا دوسرا اعتراض یہ تھا کہ "عالم خاکستر پروانہ" مآل سوز تو ہے ساز کیوں کر ہوا۔ اس میں یہ نکتہ پوشیدہ ہے کہ پروانہ جو شمع پر جل کر خاکستر ہے وہ اس سوز کے نتیجے میں ہے جو محبت کی بدولت اس کی سرشت میں شامل ہے۔ یا جلنے میں سوز ہوتا ہے لیکن پروانے کی خاکستر ساز کا نتیجہ کس طرح ہو سکتی ہے چنانچہ ابر صاحب کو یہ لفظ "ساز" حشو معلوم ہوتا ہے۔ انھوں نے مصرعے سے حشو نکالنے کے لیے اس طرح اصلاح دی

دیدۂ محفل سے پنہاں ہے مآلِ سوزِ عشق[1]

اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ابر صاحب کو اصلاحی لفظ ہائے (بجائے یعنی) تو پسند ہے لیکن انھیں سوز پر اعتراض ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ایک لفظ کی تبدیلی (ساز کی جگہ عشق) سے یہ عیب دور ہو گیا ان مباحث سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ اساتذۂ فن خیال اور لفظ نیز لفظ اور خیال کی شدید ترین ہم آہنگی کے قائل ہیں اور ہیئت کو نکھارنے اور سنوارنے پر شدید ریاضت کرتے ہیں۔

آثم مظفر نگری کا شعر ہے

گوشے گوشے کو چمن کے آشیاں کا ذکر کیا
لے اڑوں گا ایک دن وہ زور بال و پر میں ہے

سیماب کی اصلاح ہے

آشیاں و دام کا کیا ذکر، سارے باغ کو
لے اڑوں گا ایک دن وہ زور بال و پر میں ہے

سیماب نے توجیہہ میں لکھا کہ اب شعر میں ناگوار تعقید ہے۔ اس میں دو رائیں نہیں کہ آثم کے شعر میں تعقیدِ لفظی ہے۔ اصولاً اس کی نثر یوں ہوتی کہ میرے بال و پر میں وہ زور ہے کہ آشیاں کا ذکر نہیں بلکہ چمن کے گوشے گوشے کو لے کر اڑوں گا لیکن شعر میں گوشے گوشے کو چمن کے اور لے اڑوں گا کے درمیان "آشیاں کا ذکر کیا" فقرہ ہے جس سے کلمات متصل ایک دوسرے سے دور ہیں اور ان کے درمیان ایک ایسا ٹکڑا ہے جس کو وہاں نہیں ہونا چاہیے۔ اس طرح تعقیدِ لفظی کا عیب ہے۔ لیکن تعقید کبھی کبھی شعر کے لیے ناگزیر ہوتی ہے۔ اگر وہ شعر کی ہیئت اور اس کے جمال پر اثر انداز نہ ہو تو عیب نہیں ہے۔ ابر صاحب نے اس سے اتفاق کیا کہ واقعی اس شعر میں تعقید کا عیب تھا۔ لیکن ان کا اعتراض

---

[1] اصلاح الاصلاح ص ۱۸

ہے کہ اصلاح شدہ مصرعے میں "کو" حشو ہے۔ اگر مصرعے سے اس کو نکال دیں تو نفسِ شعر اور مصرعے کی ہیئت میں کوئی کمی نہیں رہتی۔ یعنی آشیاں و دام کا ذکر نہیں میں سارا باغ لے اڑوں گا بہر بات مکمل ہو جاتی ہے۔ اس لیے یہاں "کو" حشوِ قبیح ہے۔ پھر انھوں نے اپنی اصلاح پیش کی اور لکھا کہ مصرع یوں ہو سکتا ہے۔

آشیاں و دام کیسے گلشن و صیاد بھی

اس مصرعے سے خیال کی ترقی ہوئی ہے۔ یعنی میرے بال و پر میں وہ زور ہے کہ میں آشیاں و دام ہی نہیں بلکہ گلشن اور صیاد کو بھی لے اُڑوں گا۔ اس کے علاوہ کا کیا میں جو اتصال نے ہلکا سا تنافر پیدا کر دیا تھا وہ بھی دور ہو گیا۔

اعجاز صدیقی کا شعر ہے

میرا قصور ہے کہ نہیں ظرفِ سوزِ عشق
بے اعتبار تیری نظر کو بناؤں کیا؟

سیماب کی اصلاح ہے

میرا قصور ہے کہ نہیں ظرفِ کیفِ عشق
بے اعتبار تیری نظر کو بناؤں کیا؟

سیماب نے توجیہہ میں لکھا ہے کہ حسن کی نظر سے کیف پیدا ہوتا ہے۔ سوز پیدا نہیں ہوتا نگاہِ عشق پُرسوز اور نگاہِ حسن پر کیف ہوتی ہے۔ ابرا حسنی گنوری نے اس اصلاح کی تعریف کی اور لکھا کہ "سوز" کی جگہ کیف مناسب ہے۔ لیکن یہ اعتراض بھی کیا کہ مصرعِ ثانی میں "نظر کو بے اعتبار بتاؤں" کہنے کا محل تھا بے اعتبار بناؤں فصحا کی زبان نہیں اس لیے مصرع اس طرح ہو سکتا ہے [1]

بے اعتبار تیری نظر کو بتاؤں کیا

سوال یہ ہے کہ جب مجھے ظرفِ کیفِ عشق حاصل نہیں ہے تو میں تیری نظر کو کیا بے اعتبار بناؤں ؟ کہا جائے یا جب مجھے ظرفِ کیفِ عشق حاصل نہیں ہے تو میں تیری نظر کو کیا بے اعتبار بتاؤں (ٹھہراؤں کے مفہوم میں) کہا جائے۔ شعر سے یہ بات واضح ہے کہ ظرفِ کیفِ عشق حاصل نہ ہونے کی صورت میں محبوب کی نظر کو کیا بے اعتبار بتاؤں کا ہی محل ہے۔ محبوب کی نظر کو بے اعتبار بنایا نہیں جا سکتا۔ اس لیے ابرا حسنی

---

[1] اصلاح الاصلاح ص ۸۷

کی اصلاح درست معلوم ہوتی ہے۔

اثر اکبر آبادی کا شعر ہے

اُڑا پھرتا ہوں میں جبریل بن کر آسمانوں میں
وہ مجھ کو اس سے زیادہ اور بھی آزاد کیا کرتے

سیماب نے توجیہہ میں لکھا کہ زیادہ، پیادہ، پیالہ، بہ اعلان یا فصیح ہیں (یعنی ان الفاظ کو فعولن کے وزن پر لکھنا اور بولنا چاہیے) ابر احسنی گنوری نے اعتراض کیا کہ یہ لفظ زیادہ (بروزن فعلن) غلط ہے۔ اور فعولن کے وزن پر صحیح ہے اس لیے اس لفظ کو یہاں غیر فصیح نہیں بلکہ غلط کہنا چاہیے۔ ان کی دلیل یہ ہے کہ زیادہ کی "ی" حروف معتبرہ میں سے ہے جس کا گرانا سخت غلطی ہے۔ ابر صاحب کا خیال ہے کہ اردو کے بعض الفاظ میں یا کا اعلان کرنا یا نہ کرنا فصیح اور غیر فصیح ہو سکتا ہے۔ مثلاً بیار بروزن خمار (فعول) غیر فصیح ہے۔ لیکن بروزن خار (فاع) فصیح ہے۔ ان کی حتمی رائے یہ ہے کہ چونکہ زیادہ فارسی کا لفظ ہے اس لیے یا کا اعلان ضروری ہے۔ اس لیے یہاں معاملہ فصیح اور غیر فصیح کا نہیں بلکہ غلط اور صحیح کا ہے۔ ابر صاحب کی رائے صحیح ہے کہ زیادہ کا صحیح تلفظ فعولن کے وزن پر ہے۔ زیادہ بروزن فعلن غیر فصیح نہیں بلکہ غلط ہے۔ اس کے بعد ابر صاحب نے اس شعر کے مصرعِ اولیٰ پر چند اعتراضات کیے۔ (۱) کیا جبریل بن کر آسمانوں پر اُڑتے پھرنا حد درجہ کی آزادی ہے؟ کیا جبریل کی قوت پرواز دوسرے فرشتوں سے زیادہ ہے، جو اس سے تشبیہہ دی گئی ہے؟ کیا "اُڑتا پھرتا ہوں" کی جگہ "اڑا پھرتا ہوں" کہنا فصیح ہے؟ ان سوالوں کے بعد انھوں نے پہلے مصرعے میں اس طرح ترمیم کی[1]

فضاؤں سے گزر کر اُڑ رہا ہوں آسمانوں پر

واقعہ یہی ہے کہ اثر کا پہلا مصرع بہت کمزور تھا۔ اُڑے پھرنا اور اُڑتے پھرنا میں نازک فرق ہے۔ دونوں کا محلِ استعمال الگ الگ ہے۔ پھر جبریل بن کر اُڑتے پھرنے سے کیا فائدہ۔ ابر صاحب کے اصلاح شدہ مصرعے نے اس شعر کو شعر بنا دیا۔ اس میں یہ نکتہ بھی پوشیدہ ہے کہ میں فضاؤں سے گزر کر آسمانوں پر اُڑ رہا ہوں۔ اس کے بعد ان سے آگے بھی اُڑوں گا۔ اس میں آزادی کا وسیع تصور پوشیدہ ہے اور اس کے پورے امکانات بروئے کار آنے کی بشارت بھی ہے۔

سری کرشن فدا پٹیالوی کا شعر ہے

---

[1] اصلاح الاصلاح ص ۹۲، ۹۳

پلٹے ہے ہر بگولہ ہمارے مزار سے
جیسے کہ سوگوار ملے سوگوار سے

سیماب کی اصلاح ہے

پلٹا ہے یوں بگولہ ہمارے مزار سے
جس طرح سوگوار ملے سوگوار سے

سیماب نے توجیہہ میں لکھا کہ 'پلٹے ہے' متروک زبان ہے۔ایسے موقعے پر 'پلٹا ہے' لکھا جاتا ہے اس کے علاوہ جیسے کے بعد کہ زائد ہے۔ابر احسنی گنوری نے اس توجیہہ سے اتفاق کیا اور کہا کہ اصلاح صحیح ہے مگر انھوں نے سوال اٹھایا کہ بگولہ ہمارے مزار سے کیوں پلٹتا ہے۔جب مزار سے بے وجہ پلٹنا ضروری ہے تو پھر بگولہ کی ہی کیا خصوصیت ہے؟ ہر چیز پلٹ سکتی ہے۔ لیکن فدا نے پلٹنے کی وجہ سوگواری بتائی ہے۔ یعنی جس طرح سوگوار سوگوار سے پلٹتا ہے، لکھا ہے۔ ابر صاحب نے لکھا کہ بالغرض مزار کو سوگوار مان بھی لیا جائے تو بگولہ کو سوگوار نہیں مانا جا سکتا۔ ان کا مفہوم یہ ہے کہ دونوں میں کوئی قرینہ ہونا چاہیے تھا یہاں وجہ شبہہ (مشبہہ اور مشبہہ بہ کے درمیان) ظاہر نہیں ہے۔ اس لیے بقول ابر پہلے مصرعے میں اس طرح تبدیلی ہو سکتی ہے۔

پلٹا ہے یوں بگولہ غریب الدیار سے

غریب الدیار کے ثبوت میں ابر صاحب نے لکھا کہ بگولہ بے دیار ہوتا ہے۔ غریب الدیار بے دیار ہوتا ہی ہے۔ اس لیے دونوں بے دیاری کے سبب سوگوار ہیں اور اسی سوگواری نے بگولہ اور غریب الدیار کو سوگواری کے انداز میں ملنے پر مجبور کیا۔ بگولہ کے مزار سے پلٹنے اور غریب الدیار سے پلٹنے میں جو لطف اور نازک امتیاز ہے وہ ارباب نظر سے پوشیدہ نہیں۔

سیماب کی اصلاحوں اور توجیہات نیز ان پر ابر صاحب کی اصلاحوں اور تنقیدوں کے جائزے سے اندازہ ہوتا ہے کہ سیماب اکبرآبادی اور ابر احسنی اگرچہ ایک ہی دبستان فن سے وابستہ ہیں لیکن دونوں کے فنی شعور میں فرق ہے۔ ابر احسنی کا شعور فن سیماب کے شعور فن سے زیادہ بالیدہ ہے۔ لیکن اس سے سیماب اکبرآبادی کی قادر الکلامی اور فنکارانہ فتوحات پر حرف نہیں آتا۔

(۳) شاگردوں کے کلام پر ابر احسنی کی اصلاحیں اور ان کا جائزہ

سیفی پریمی کا شعر ہے

بہارِ شوخی لٹی ہوئی ہے نظر سے حیرت برس رہی ہے
میں اپنی ہستی تباہ کر دوں تم آج اتنے اداس کیوں ہو

ابر احسنی کی اصلاح ہے

بہارِ شوخی لٹی ہوئی ہے نظر سے حسرت برس رہی ہے
میں اپنی ہستی نثار کر دوں تم آج اتنے اداس کیوں ہو

توجیہہ میں ابر صاحب نے لکھا کہ شعر میں حیرت کا محل نہیں حسرت کا ہے[1] محبوب اداس ہے اس کی بہارِ شوخی لٹی ہوئی ہے اور نظر سے حسرت برس رہی ہے۔ محبوب کو اس عالم میں دیکھ کر شاعر کہتا ہے کہ میں تم پر اپنی ہستی نثار کرنے کو تیار ہوں۔ مگر یہ تو بتاؤ کہ تم آج اتنے اداس کیوں ہو؟ محبوب کی اداسی کی نسبت سے حسرت برمحل ہے اور دوسرے مصرعے میں ہستی تباہ کرنے کا محل نہیں بلکہ شعر کے سیاق و سباق میں ہستی نثار کرنے کا محل ہے۔

عروج زیدی کا شعر ہے

درِ جنت پہ میں پہنچا تو یہ مجھ کو پیام آیا
جہاں پہلے پہل کھائی تھی ٹھوکر وہ مقام آیا

ابر احسنی کی اصلاح ہے

درِ جنت پہ میں پہنچا تو یہ غیبی پیام آیا
جہاں پہلے پہل کھائی تھی ٹھوکر وہ مقام آیا

ابر صاحب نے توجیہہ میں لکھا ہے کہ جنت کے دروازے پر پہنچنے پر دنیا سے رشتہ منقطع ہو جاتا ہے۔ اور آخرت میں کسی سے دوستانہ یا رشتہ نہیں۔ اس لیے پیغام آنے کا امکان نہیں[2] اس لیے "مجھ کو" نکال کر "غیبی" بنایا۔ تاکہ درِ جنت پر پیغام ملنے کا جواز پیدا ہو جائے۔ پہلے مصرعے میں اور مجھ کو دو الفاظ ہیں۔ جن میں سے مجھ کو حشو ملیح ہے۔ "مجھ کو" کی جگہ "غیبی" رکھنے سے یہ عیب دور ہو گیا۔

یوگندر پال صابر کا شعر ہے

ظلم کا ظلم جفاؤں کا جفاؤں سے جواب ‌ ‌ ‌ ‌ شانِ انصاف سہی، شانِ محبت تو نہیں

---

[1] میری اصلاحیں (حصہ اول) ص ۱۶۹۔ ۲۷۰

[2] میری اصلاحیں (حصہ اول) ص ۲۶۳۔ ۲۶۴

ابر احسنی کی اصلاح ہے

ظلم کا ظلم سے نخوت کا تکبر سے جواب
شانِ انصاف سہی، شانِ محبت تو نہیں

ابر صاحب نے توجیہہ میں لکھا کہ اہلِ زبان کی صحیح بول چال کی رو سے ظلم کا ظلم سے اور جفاؤں کا جفاؤں سے ہونا چاہیے۔ جس میں دوسرے ظلم کے بعد "سے" محذوف ہے۔ اس کے علاوہ ظلم اور جفا تقریباً ہم معنی الفاظ ہیں[1] واقعہ یہ ہے کہ اصلاح سے شعر میں تنوع پیدا ہوگیا ہے اور ترقی کے عناصر کا اضافہ ہوا ہے۔ ظلم کا ظلم سے ایک بات ہے اور نخوت کا تکبر سے جواب دینا دوسری بات ہے۔ اصلاح سے شعر کی ہیئت بھی دل کش ہوگئی ہے اور تہ داری میں بھی اضافہ ہوا ہے۔

پرکاش ناتھ پرویز کا شعر ہے

کس کے چہرے پہ غم کی دھول نہیں
کون سا دل ہے جو ملول نہیں

ابر احسنی کی اصلاح ہے

فصلِ گل ہے، مجھے قبول نہیں
کون سا دل ہے جو ملول نہیں

ابر صاحب نے توجیہہ میں دو باتیں کہی ہیں۔ "دھول" (قافیہ) کریہہ ہے اور شعر دولخت ہے[2] میرا خیال ہے کہ کسی لفظ کو اس کے سیاق و سباق سے ہٹا کر کریہہ نہیں کہا جا سکتا۔ کراہت کے دو پیمانے ہیں۔ ایک معروضی دوسرا ذوقِ سلیم۔ ان دونوں اصولوں کی روشنی میں "دھول" کو کریہہ نہیں کہا جا سکتا اس مسئلے میں ابر صاحب ابن رشیق، قدامہ اور شبلی کے نظریۂ لفظ و معنیٰ کے علمبردار نظر آتے ہیں۔ البتہ ابر صاحب کی دوسری بات بالکل صحیح ہے کہ شعر دولخت ہے۔ بلکہ دونوں مصرعوں میں تقریباً ایک ہی بات کہی گئی ہے۔ ہر شخص کے چہرے پر غم کی دھول ہونا اور ہر شخص کا دل ملول ہونا ایک ہی جذبے کے دو مترادف اظہار ہیں۔ اصلاح سے یہ عیب بھی دور ہوگیا اور شعر کا معنوی کینوس وسیع ہوگیا۔ اب یہ معنیٰ روشنی کی پھوار بن کر ظاہر ہو رہے ہیں چونکہ ہر شخص کا دل ملول ہے، اس لیے مجھے یہ قبول نہیں ہے کہ یہ فصلِ گل ہے۔ فصلِ گل آزادی، خوش حالی اور نشاط کی علامت ہے۔

مختار ہاشمی کا شعر ہے

---

[1] میری اصلاحیں (حصہ اوّل) ص ۲۴۱

[2] میری اصلاحیں (حصہ اوّل) ص ۲۲۷

اب ان کا جواب ان کو دکھانا ہی پڑے گا
اک پردہ ہے دل کا سو اٹھانا ہی پڑے گا

ابر احسنی کی اصلاح ہے

اب ان کا جواب ان کو دکھانا ہی پڑے گا
آئینۂ دل سامنے لانا ہی پڑے گا

ابر صاحب نے توجیہہ میں لکھا کہ دل پردہ نہیں ہے۔ مختار نے دل کو پردہ قرار دے کر اس کو اٹھانے کی بات شاید اس لیے کی تھی کہ دل زندگی کا استعارہ ہے[1] اس کو اٹھا کر یعنی مرکر محبوب کو جواب دیا جاسکتا ہے۔ لیکن اس سے کوئی بات نہیں بنتی۔ ابر صاحب نے محبوب کے جواب کے لیے آئینۂ دل کو سامنے لانے کی تجویز پیش کی ہے۔ آئینۂ دل محبوب کے مقابل ہے، اس میں محبوب کی محبت کے ساتھ عکس بھی اسی کا ہوگا۔ اصلاح سے نہ صرف یہ کہ شعر کی ہیئت جمال آفریں ہوگئی ہے، بلکہ اس کی معنویت اور تغزل دونوں میں بھرپور اضافہ ہوگیا ہے۔

شوق اثری رام پوری کا شعر ہے۔

کوئی سنتا نہیں زمانے میں
ایسی کیا بات ہے فسانے میں

ابر احسنی کی اصلاح ہے

کوئی سنتا نہیں زمانے میں
بات کیا ہے مرے فسانے میں

ابر صاحب نے توجیہہ میں لکھا کہ لوگ ہر ایک افسانے کو سننے سے انکار نہیں کرتے بلکہ عام طور پر لوگ دوسروں کے قصّوں میں دل چسپی لیتے ہیں[2] دوسرے مصرعے میں 'مرے'، شامل کیا ہے جس کا مفہوم یہ ہے کہ میرے افسانے میں کوئی ایسی بات ضرور ہے جس کی وجہ سے زمانے میں کوئی اس کو سننا نہیں چاہتا۔ ثابت ہوا کہ الرجی افسانے سے نہیں 'میرے افسانے'، یعنی 'مجھ' سے ہے۔ اصلاح سے شعر بلند تر ہوگیا ہے۔

سلطان نظامی رام پوری کا شعر ہے

تو لاکھ مہرباں ہو مگر باغباں نہیں
مٹنے کا میرے دل سے غمِ آشیاں نہیں

---

[1] میری اصلاحیں (حصّہ اوّل) ص ۲۱۵

[2] میری اصلاحیں (حصّہ اوّل) ص ۲۰۳

ابراحسنی کی اصلاح ہے

میں اتنا خودغرض تو مرے باغباں نہیں
گلزار کا ہے رنج، غم آشیاں نہیں

توجیہہ میں ابر صاحب نے کئی باتیں لکھی ہیں۔ مثلاً (۱) پہلے مصرعے کی ردیف بیکار ہے (۲) دوسرے مصرعے میں تعقید ہے (۳) تخیل میں ندرت نہیں لیے اس شعر میں شاعر کی تخیئل کی اصلاح کی ضرورت ہے، وطن دوستی بڑی چیز ہے۔ اس میں شک نہیں کہ مصرعے کا دروبست اور الفاظ کی ترتیب بے حد کمزور ہے۔ پہلے مصرعے میں ردیف "نہیں" بیکار ہے اور دوسرے مصرعے میں تعقید بھی ہے۔ "مٹنے کا، اور غم آشیاں" کے درمیان میرے دل سے کا ٹکڑا ہے۔ یہ دونوں ہیئت اور اسلوب کے عیوب ہیں۔ جنھیں دور کر کے مصرعوں کو سانچوں میں ڈھالا گیا ہے۔ اس شعر کی آخری بات بھی اہم ہے جس میں شاعر کی تخیئل کی درستی اور وطن دوستی کی بات کہی گئی ہے۔ شاعر کا مفہوم یہ تھا کہ اے باغباں چاہے تو مجھ پر لاکھ مہرباں ہو مگر میرے دل سے غم آشیاں دور نہ ہوگا۔ اس سے ایک طرف بقول ابراحسنی جذبۂ حب الوطنی پر آنچ آتی ہے اور دوسری طرف انسان کی بلند حوصلگی اور عالی ظرفی پر حرف آتا ہے۔ اصلاح سے یہ تمام صوری اور معنوی عیوب دور ہو گئے۔

ظہیر غازی پوری کا شعر ہے

زندگی موت کے سانچے میں ڈھلا کرتی ہے
صبح ہونے کے لیے شام ہوا کرتی ہے

ابر صاحب کی اصلاح ہے

غم کی ظلمت ہی مسرت کی ضیا کرتی ہے
صبح ہونے کے لیے شام ہوا کرتی ہے

ابراحسنی گنوری نے توجیہہ میں دو باتیں لکھی ہیں (۱) قوافی میں ایطا ہے۔ (۲) دونوں مصرعے آپس میں بے ربط ہیں۔ چونکہ قوافی کے اصل الفاظ "ڈھل" اور "ہو" ہیں۔ دونوں بامعنی ہیں اور ہم قافیہ بھی نہیں ہیں۔ دونوں میں الف ماضی مطلق کا ہے۔ یعنی اس پر تکرار حروف متحد المعنی کا اطلاق ہوتا ہے۔

۱۔ میری اصلاحیں (حصہ اوّل) ص ۱۸۰

۲۔ میری اصلاحیں (حصہ اوّل) ص ۱۵۰

اس لیے اس مطلع میں ایطا ہے۔ ظہیر نے زندگی کے موت کے سانچے میں ڈھلنے کو صبح ہونے کے لیے شام ہونا قرار دیا ہے۔ یعنی یہ کہا کہ موت کے بغیر صبحِ زندگی نمودار نہیں ہو سکتی۔ شعر میں ایسا کوئی قرینہ نہیں جس سے یہ بات واضح یا ثابت ہو سکے۔ ابر صاحب نے اصلاح سے یہ سقم دور کیا اور مطلع کو زیادہ چست اور مربوط بنایا۔ اصلاح شدہ مطلع کا مفہوم صاف ہے جس میں غم کی ظلمت کو شام اور مسرت کی ضیا کو صبح کہا ہے۔ اصلاح کے بعد شعر صوری اور معنوی حسن کا پیکر ہو گیا۔

عزیز اندوری کا شعر ہے

غم کی آسودگی کا نام نہ لو   یعنی تم بے بسی کا نام نہ لو

ابر احسنی کی اصلاح ہے

دل کی آسودگی کا نام نہ لو   اس جہاں میں خوشی کا نام نہ لو

ابر احسنی گنوری نے توجیہہ میں لکھا کہ "غم کی آسودگی" بے معنی بات ہے۔ دوسرا مصرع بھی مہمل ہے سوال یہ ہے کہ بے بسی کا نام کیوں نہ لیا جائے؟ غم کی آسودگی سے بے بسی کیسے دور ہو سکتی ہے؟ غم آسودہ ہو گا تو بے بسی اور بڑھے گی[۱] اس لیے دونوں مصرعے محتاجِ اصلاح ہیں۔ ابر صاحب نے "غم" کی جگہ "دل" بنایا۔ یعنی "دل کی آسودگی کا نام نہ لو" اور دوسرے مصرعے میں "یعنی تم بے بسی" نکال کر "اس جہاں میں خوشی" رکھا جس سے پہلے مصرعے کا مفہوم نہ صرف واضح ہو گیا بلکہ اس کا تدریجی ارتقا بھی نظر آتا ہے۔ اس کے علاوہ یعنی (جو فارسی لفظ ہے) کی ے ساقط تھی جس کا گرانا غلط ہے۔ اصلاح سے یہ عیب بھی دور ہو گیا۔ اصلاح سے نہ صرف یہ کہ صوری عیوب دور ہو گئے بلکہ معنوی جھول بھی غائب ہو گئے ہیں۔

بدیع الزماں خاور کا شعر ہے

زندگی نکھرتی ہے خون میں نہانے سے
یہ خبر نہیں اب تک زندگی شعاروں کی

ابر احسنی کی اصلاح ہے

زندگی نکھرتی ہے خون میں نہانے سے
یہ خبر نہیں اب تک عشرتوں کے ماروں کو

---

[۱] میری اصلاحیں (حصہ اول) ص ۱۲۱

ابر صاحب نے توجیہہ میں لکھا کہ "زندگی شعار" مہمل بات ہے۔ اگر اس کا کوئی مفہوم نکال بھی لیا جائے تو یہاں اس کا محل نہیں۔[1] عشرت کے مارے کا مفہوم یہ ہے کہ وہ لوگ جو اپنی زندگی وقف عیش کر دیتے ہیں۔ چونکہ دنیا میں تمام کارہائے نمایاں محنت، جاں فشانی اور ظلم برداشت کرنے کے بعد ہوئے ہیں۔ اس لیے محنت کے بغیر راحت میسّر نہیں ہوتی۔ ابر صاحب نے زندگی شعاروں کی جگہ "عشرتوں کے ماروں" لکھ کر شعر کے صوری اور معنوی عیوب دور کر دیے ہیں۔ اور شعر کو صحیح معنی میں شعر بنا دیا ہے۔

فرحت قادری کا شعر ہے

عشقِ بے پروا کے سارے حوصلے پامال ہیں
اب جنونِ شوق کی موجوں میں طغیانی کہاں

ابر احسنی کی اصلاح ہے

عشقِ بدقسمت کے سارے حوصلے پامال ہیں
تم نہیں تو شوق کی موجوں میں طغیانی کہاں

ابر صاحب نے توجیہہ میں لکھا ہے کہ عشق بے پروا نہیں ہوتا۔ یہ صفت حسن کی ہے۔ ابر صاحب نے ایک اور نکتہ اٹھایا کہ شعر میں محض دعوا ہے، دلیل نہیں۔[2] "تم نہیں تو" کے ٹکڑے نے دلیل فراہم کر دی۔ اب اس کا مفہوم یہ ہے کہ چونکہ محبوب سامنے (یا پاس) نہیں اس لیے شوق کی موجوں میں طغیانی نہیں ہے اور بدقسمت عشق کے سارے حوصلے پامال ہیں۔ محبوب کے سامنے نہ ہونے اور شوق کی موجوں میں طغیانی نہ ہونے سے عشق کی بدقسمتی اور اس کے حوصلوں کی پامالی کا راز سمجھ میں آتا ہے۔

شہود عالم آفاقی کا شعر ہے

اُٹھتی ہے ہوک دل میں خلش اک جگر میں ہے
تم کیا گئے حیات بھی زیر و زبر میں ہے

ابر احسنی کی اصلاح ہے

اُٹھتی ہے ہوک دل میں خلش سی جگر میں ہے
تم کیا گئے حیات قضا کے اثر میں ہے

---

[1] میری اصلاحیں (حصّہ اوّل) ص ۱۲۰

[2] میری اصلاحیں (حصّہ اوّل) ص ۱۴۲

ابر احسنی نے توجیہہ میں لکھا کہ (۱) مصرعِ اولیٰ میں ایک حشو ہے بلے اک کی جگہ سی بنانے سے واقعی یہ عیب دور ہو گیا اور مصرع میں پہلے سے زیادہ روانی بھی پیدا ہو گئی ہے۔ انھوں نے مصرعِ ثانی کے بارے میں لکھا کہ "زیروزبر میں ہے" غلط زبان ہے۔ اس ٹکڑے کو نکال کر "قضا کے اثر میں ہے" لکھا اس سے لسانی غلطی بھی دور ہو گئی اور شعر معنوی اعتبار سے بھی بلند ہو گیا۔ مفہوم یہ ہے کہ محبوب کے جانے کے بعد ہوک سی اٹھتی ہے اور جگر میں خلش سی ہوتی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ جیسے ہماری زندگی قضا کے اثر میں آگئی ہے۔ ہجر کے لمحات کی تکلیف کو قضا کی تکلیف قرار دینا جذبے کی شدت کا مظہر ہے۔

ذاکر عثمانی راویری کا شعر ہے

وہ پھول سے چہرے پر جب زلف سی لہرائی
گلشن کی بہاروں پر اے دوست گھٹا چھائی

ابر احسنی کی اصلاح ہے

جب پھول سے چہرے پر زلف آپ کی لہرائی
گلشن کی بہاروں پر گھنگھور گھٹا چھائی

ابر احسنی گنوری نے توجیہہ میں لکھا کہ (۱) مصرع اولیٰ میں "وہ" اور "سی" دونوں الفاظ حشو (۲) اے دوست کا مخاطبہ بھی خوشگوار نہیں ہے اس میں شک نہیں کہ ابر صاحب کی توجیہہ صحیح ہے۔ اصلاح سے نہ صرف یہ کہ صوری اقسام دور ہو گئے ہیں۔ بلکہ شعر میں روانی اور سلاست بھی پیدا ہو گئی ہے۔ اے دوست کی جگہ "آپ کی" نے لے کر شعر کے حسن کو بڑھا دیا ہے۔ دونوں مصرعے باہم مربوط اور چست ہو گئے ہیں۔

کیلاش چندر ناز کا شعر ہے

حسن گلشن کو چاہنے والو　　خون دل سے بہار آتی ہے

ابر احسنی کی اصلاح ہے

حسنِ گلشن سنوارنے والو　　خونِ دل سے بہار آتی ہے

ابر احسنی صاحب نے توجیہہ میں لکھا کہ حسنِ گلشن کے چاہنے والوں کو یہ جتانا کہ خون دل سے بہار آتی ہے

لے میری اصلاحیں (حصہ دوم) ص ۱۵۵

لے میری اصلاحیں (حصہ اوّل) ص ۱۷۷

بے جوڑسی بات ہے۔ اس کے علاوہ دونوں مصرعوں میں ربط اور تعلق کی کمی بھی ہے[1] "کو چاہنے والو"
کی جگہ "سنوارنے والو" رکھنے سے یہ عیب دور ہو گیا ہے۔ "سنوارنے والو" کہنے میں لہجے میں طنز کا عنصر
پیدا ہو گیا۔ جس سے بلاغت میں اضافہ ہوا ہے۔ اس کے علاوہ مصرعِ اولیٰ میں گلشن کے بعد
"کو" حشو ملیح تھا۔ اصلاح سے یہ عیب بھی جاتا رہا۔

ابر احسنی نے جو اصلاحیں اپنے شاگردوں کے کلام پر دی ہیں۔ اُن سے ثابت ہوتا ہے کہ وہ
اپنے نظریات پر قائم رہے۔ اور انھیں کی روشنی میں اصلاحِ سخن کی روایت کو آگے بڑھایا ہے۔ ان اصلاحوں
سے یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ انھوں نے اصلاحِ الفاظ و اسلوب ہی نہیں کی بلکہ اصلاحِ خیال و افکار بھی
کی ہے۔

اس تجزیے سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ:

(۱) اساتذۂ فن نے اپنے تنقیدی نظریات کی بنیاد ایک طرف عربی و فارسی شعریات پر رکھی
ہے اور دوسری طرف اپنے شعری سفر میں اردو زبان اور اس کے شعری مزاج کا خاص خیال رکھا ہے
چنانچہ عروضی اور فنی مسائل کے سلسلے میں انھوں نے رفتہ رفتہ قاعدہ سازی کی ہے۔ انھوں نے غلطیوں
کے عرفان کے بعد، ان کے سدِ باب کے لیے عروضی، لسانی اور فنی اصول وضع کیے ہیں اور ان پر اساتذۂ
فن کی کثیر تعداد نے عمل کیا ہے۔ ان اصولوں سے انحراف کرنے والوں کو ایوانِ شاعری میں سندِ اعتبار
حاصل نہیں۔

(۲) سیماب اکبرآبادی نے اساتذۂ قدیم و جدید کی اصلاحوں کو معرضِ بحث میں لا کر اصلاحِ سخن
کی روایت کو نئے تنقیدی مزاج سے آشنا کیا ہے۔ جس سے اردو شاعری میں شخصیت پرستی کے رجحان پر
ضرب لگی ہے اور اصول پرستی کی فضا عام ہوئی ہے۔ اگرچہ اعتراض اور ردِ اعتراض اور جوابی اعتراض کا
سلسلہ پہلے سے جاری تھا۔ مگر وہ ساری چیزیں بکھری ہوئی تھیں۔ سیماب اکبرآبادی نے اس میدان میں ایک
شعوری اقدام کیا۔ اس کو پہلی مربوط کوشش کہا جا سکتا ہے۔ لیکن سیماب کے محاکمے اور اصلاحوں سے
اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے افراط و تفریط سے کام لیا ہے اور بعض جگہ اساتذۂ فن کے متفقہ اصولوں سے
انحراف کر کے اپنے ذوقِ سلیم یا کسی اور جذبے کے تحت اظہارِ خیال کیا ہے۔

(۳) ابر احسنی گنوری نے اساتذہ کی اصلاحوں نیز سیماب کی تنقیدوں اور اصلاحوں پر از سرِ نو

---

[1] میری اصلاحیں (حصہ اول) ص ۱۸۴۔ ۱۸۵

غور کر کے اُس نے کو تیز سے تیز تر کیا ہے، جس کا آغاز سیماب اکبر آبادی نے کیا تھا۔ ابر احسنی گنوری نے اپنے ان تنقیدی اصولوں پر جامعیت سے بحث کی ہے، جو اساتذۂ فن نے مرتب کیے ہیں۔ اس لیے انھوں نے اپنی بحثوں اور تنقیدوں کو زیادہ اصولی اور تجزیاتی بنایا ہے جن کے اثر سے سیماب اکبر آبادی نے اپنے اعتراضات کو واپس لیا ہے اور اپنی رائے میں ترمیم کی ہے۔ بقول ابر احسنی:

"یہ تبدیلیاں تین قسم کی ہیں۔ اوّل توجیہہ کی عبارت جو گستاخانہ تھی، اس میں ترمیم کی گئی۔ دوسرے توجیہہ میں اعتراضیہ لہجے کو توریف میں بدل دیا۔ سوم اپنے شاگردوں کی اصلاحیں تبدیل کر دیں"[۱]

اس بات سے ایک طرف اگر یہ ظاہر ہے کہ ابر صاحب کی تنقیدیں بڑی حد تک برمحل تھیں، تو دوسری طرف یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ سیماب صاحب ایک وسیع القلب شاعر اور فنکار تھے، جنھوں نے بعض صحیح تنقیدوں کو قبول کیا۔

(۴) ابر صاحب نے سیماب کی اصلاحوں پر جو اصلاحیں دی ہیں اور توجیہات پر جو اعتراضات کیے ہیں ان کے پس پشت اگر چہ بعض غیر ادبی رجحانات کارفرما ہیں (سیماب نے بھی ایسے ہی رجحانات کے تحت اساتذۂ فن کی اصلاحوں پر اصلاحیں دی تھیں) پھر بھی یہ کہا جا سکتا ہے کہ ابر احسنی کا رویہ ادبی اور فنی ہے۔ انھوں نے اپنی تنقیدوں میں بعض اہم سوالات اٹھائے ہیں۔ اساتذۂ فن کے قاعدوں پر عمل کیا ہے۔ اور انھیں کی بنیاد پر اصلاح پر اصلاح دی ہے۔ جس سے ہیئت اور معنویت دونوں کے معائب و محاسن زیرِ بحث آئے ہیں۔ ابر احسنی کی اصلاحوں میں چابک دستی اور فنکاری نظر آتی ہے اور ان کی توجیہات کا انداز بھی علمی ہے۔

(۵) ابر صاحب نے اپنے شاگردوں کے کلام پر جو اصلاحیں دی ہیں ان سے ثابت ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنے تنقیدی، فنی، لسانی اور عروضی نظریات پر سختی سے عمل کیا ہے۔ انھوں نے اصلاح کے عمل میں ایک طرف زبان اور اسلوب پر توجہ کی ہے اور دوسری طرف خیال اور افکار کی اصلاح بھی کی ہے۔ ان کی نگاہ بہت دور رس ہے۔ جو دور تک صوری اور معنوی نقائص کا احاطہ کرتی ہیں۔ ان کا فنکارانہ شعور بہت بیدار ہے، جو دیر تک شاہ راہِ فن پر روشنی بکھیرتا ہے۔ در اصل ابر احسنی گنوری ایک ایسی شخصیت ہیں، جنھیں ایک دبستان کی حیثیت حاصل ہے۔ ابھی تک اصلاحِ سخن کی روایت پر تحقیقی کام نہیں ہوا ہے اس لیے ابر احسنی کی ادبی، فنی، لسانی، عروضی اور شعری خدمات بھی پوری طرح روشنی میں نہیں آ سکی ہیں۔

---

[۱] اصلاح الاصلاح ص ۴۰۔۱۳۶

باب (۷)

اصلاحِ سخن اور مسائلِ فن

تخلیق کا سفر خارج سے باطن کی طرف ہوتا ہے۔ تنقید کا اس کے برعکس۔ نقاد تخلق کو بنیاد بنا کر فنکار کے تجربوں تک رسائی حاصل کرتا ہے۔ اور معانی کی تہ در تہ کتاب کا ایک ایک ورق الٹتا ہے۔ اور پھر وہ معانی سے محرکاتِ تخلیق تک پہنچتا ہے۔ اصلاحِ سخن بھی عملی تنقید کی ایک قدیم (اور جدید بھی) صورت ہے۔ فن میں یوں تو ادراکی، جذباتی، تخئیلی اور تکنیکی عناصر ہوتے ہیں۔ لیکن آسانی کے لیے انھیں دو پہلوؤں تک محدود کیا جا سکتا ہے۔ یعنی ایک فن یا شاعری کا خارجی (تکنیکی) پہلو۔ اور دوسرا داخلی (معنوی) پہلو۔ اصلاحِ سخن ان دونوں پہلوؤں پر محیط ہے۔ تکنیکی پہلو میں لسانی، قواعدی، عروضی اور فنّی عناصر شامل ہیں۔ داخلی پہلو میں معانی، معانی کے معانی، اُن کے امکانات، تلازمات اور محرکات سب کچھ شامل ہے۔ نقادِ فن کی طرح مصلحِ شعر ایک طرف روزمرّہ و محاورہ کی صحت پر زور دیتا ہے۔ زبان کی مجازی صورتوں، یعنی تشبیہوں، استعاروں، پیکروں اور علامتوں وغیرہ کو صحیح تناظر میں دیکھنا اور دکھانا چاہتا ہے۔ قواعد اور شعری قواعد کے قابلِ قبول، جائز اور مفید اصولوں کا احترام کرتا ہے۔ عروض اور آہنگ کی صحت پر اصرار کرتا ہے۔ اور ان تمام ضابطوں، وسیلوں اور طریقوں سے کام لیتا ہے، جو فن کو جمالیاتی سطح عطا کرتے ہیں۔ اس لیے یہ خیال غلط ہے کہ مصلحِ شعر محض روایت کا اسیر ہوتا ہے اور اس کا اندازِ نظر روایتی ہوتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ وہ روایت سے روشنی حاصل کرتا ہے۔ اور روایت کے زندہ و تابندہ عناصر سے کام لیتا ہے۔ مصلحِ شعر کا بنیادی

کام یہی ہے کہ وہ تخلیق پر فن کے بنیادی اصولوں اور تازہ کار روایتوں نیز جمالیاتی اقدار کی روشنی میں تمام داخلی اور خارجی اغلاط کو دور کر کے شاعری کو صحت، توانائی اور جمالیاتی رچاؤ عطا کرتا ہے۔ اگر کہیں خیال، فکر اور جذبے میں کمزوری، جھول، الجھاؤ یا پیچیدگی ہو تو اس کو بھی رفع کرتا ہے۔ اس طرح مصلحِ شعر ایک ایسا نقاد ہے، جو اپنے نظریات و مسلماتِ فن کی روشنی میں محض اُن کمزوریوں پر انگلی ہی نہیں رکھتا، بلکہ عملاً ان کو دور بھی کرتا ہے۔ سچ پوچھیے تو مصلحِ شعر کا کام ایک نقاد سے زیادہ مشکل اہم اور نازک ہے۔ مختصراً کہا جا سکتا ہے کہ اصلاحِ سخن عملی تنقید کا نام ہے اور اساتذۂ فن اردو تنقید کے کلاسیکی دبستان کے اہم ستون اور نقاد ہیں۔

ہمارے دور میں اصلاحِ سخن کا چلن کم ہو رہا ہے۔ اکثر شاعر موزوں طبعی کو ہی کافی سمجھتے ہیں۔ نثری شاعری کے اندازنے موزوں طبع ہونے کی شرط بھی اُٹھا دی ہے۔ یہ ایک الگ مسئلہ ہے۔ اور اس پر ادب کے تدریجی ارتقا، موجودہ حالات اور مغرب کے اثرات عمل اور ردِ عمل کی روشنی میں غور کیا جا سکتا ہے۔ سردست میرے سامنے ایک اور مسئلہ ہے۔ بعض شاعر، جو باقاعدہ پابند شاعری کرتے ہیں، اپنی لسانی، عروضی اور فنی غلطیوں پر پردہ ڈالنے کے لیے صاف صاف کہتے ہیں کہ ہم ان اصولوں اور ضابطوں کو نہیں مانتے۔ اس جواب سے وہ گرفت کرنے والے یا اپنے نکتہ چیں کا منہ بند کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن یہ جواب بہت خطرناک ہے۔ اور اپنے اثرات، مضرات اور نتائج کے نقطۂ نظر سے بہت مضر اور گمراہ کن ہے۔ فرض کیجیے کہ اگر موسیقار اس پر اصرار کرے کہ وہ آواز کے زیر و بم اور سروں کی صحت نیز تال کی تعداد اور ترتیب سے بے نیاز ہے۔ تو کیا واقعی وہ موسیقی کا حق ادا کر سکتا ہے یا بے ہنگم الاپ کرتا ہے؟ اگر رقاص اس پر زور دے کہ وہ حرکاتِ بدن اور ترتیبِ حرکات میں یقین نہیں رکھتا تو کیا واقعی وہ ناچ سکتا ہے؟ یا دھاچوکڑی کرتا ہے؟ اگر مصور یہ کہے کہ وہ رنگوں کے امتزاج، خطوط، الوان کی ترتیب اور موزونیت سے کوئی سروکار نہیں رکھتا، تو کیا واقعی وہ دادِ مصوری دے رہا ہے یا رنگ اور کینوس کا زیاں کر رہا ہے؟ اگر بت تراش یہ کہے کہ وہ فنِ صنم سازی میں پتھر کے اقسام اور فنی عمل میں اس کی تراش خراش کے کسی اصول کا پابند نہیں تو کیا وہ فنِ بت گری کے نقطۂ نظر سے کوئی اہم کام کر رہا ہے؟ یا محض پتھر کو ریزہ ریزہ کرنے کے لایعنی عمل میں مبتلا ہے۔ پھر یہ حق شاعر کو کس طرح پہنچتا ہے کہ وہ لسانی، قواعدی، عروضی اور فنی تقاضوں کو نظر انداز کر دے۔ کیا واقعی ایسا کر کے وہ کوئی اعلا فنی اور جمالیاتی

تخلیق منظرِ عام پر لا سکتا ہے۔؟ یا فن اور تخلیق کے نام پر ادھ کچری، مصنوعی، غیر جمالیاتی اور لغو شاعری (متشاعری) کو فروغ دیتا ہے۔ شعر وہی خوبصورت، پائدار اور عظیم ہوتا ہے، جس کے سارے پہلو صحت مند ہوں، اور فنی و جمالیاتی تقاضوں کو بطرزِ احسن پورا کرتے ہوں۔ اصلاحِ سخن کی روایت نے نہ صرف یہ کہ فنی، عروضی، لسانی اور قواعدی شعور کی نشو و نما کی ہے۔ بلکہ جمالیاتی اور فنکارانہ ذہن کی تشکیل میں اہم حصّہ لیا ہے۔ کوئی فن اپنے میڈیم اور اس کے اصولوں کو نظر انداز کر کے صحت مند نہیں رہ سکتا۔

یوں تو اصلاحِ سخن کی روایت کو دہلی اور لکھنؤ کے بہت سے اساتذۂ سخن نے پروان چڑھایا ہے۔ لیکن علامہ ابر احسنی گنوری نے بطورِ خاص کام کیا ہے۔ اس فن میں موصوف کی تین کتابیں شائع ہو چکی ہیں۔ (۱) "اصلاح الاصلاح" یہ کتاب علامہ سیماب اکبر آبادی کی کتاب "دستور الاصلاح" کا جواب ہے۔ "میری اصلاحیں" (جلد اوّل) اور "میری اصلاحیں" (جلد دوم) اُن اصلاحوں پر مشتمل ہیں، جو انھوں نے اپنے شاگردوں کے کلام پر دی ہیں۔ ان کتابوں میں انھوں نے نظریات کو بھی پیش کیا ہے، جو اصلاحِ سخن کے بنیادی اصول اور قواعد ہیں۔ میرا خیال ہے کہ اس فن پر علامہ ابر احسنی گنوری کا یہ وہ اہم کارنامہ ہے، جس کی خاطر خواہ پذیرائی نہیں ہوئی ہے۔

میں نے ۱۹۴۹ء میں پہلا شعر کہا تھا۔ میرے وطن میں ایک شاعر جناب نگہت علی ادب صدیقی منگلوری تھے۔ مجھے مرحوم کا کلام پسند تھا۔ چنانچہ ابتدا میں انھیں سے مشورۂ سخن کیا۔ یہ واقعی مشورہ ہی تھا۔ ان کا برابر اصرار تھا کہ میں کسی ماہرِ فن استاد سے رجوع کروں۔ میرے والد حضرت پیرزادہ شاہ انوار الحسن انوار چشتی منگلوری، سجادہ نشین اور متولی درگاہ حضرت شاہ ولایت منگلوری بھی ایک قادر الکلام شاعر تھے۔ انھوں نے بھی فرمایا کہ میں کسی استاذِ فن سے اصلاح لوں، چنانچہ ان دونوں بزرگوں کے مشورہ سے میں ابر احسنی گنوری کے حلقۂ تلامذہ میں شامل ہو گیا اور خط و کتابت کے ذریعے استفادہ کرتا رہا۔ علامہ ابر احسنی گنوری نے ۵ جولائی ۱۹۵۱ء کو میری پہلی غزل پر اصلاح دی۔ ذیل میں اپنی چند ابتدائی غزلوں پر حضرت استاذی کی اصلاحیں مع توجیہات پیش کرتا ہوں جس سے استاذی مرحوم کے لسانی عروضی اور فنی تنقید کے اسرار و رموز اور عملی تنقید کے اچھے نمونے روشنی میں آنے کی توقع ہے۔

غزل

میری وفا
(۱) کیا اہلِ دل کا اور کوئی امتحاں ہے آج — سرگرم التفات وہ نامہرباں ہے آج

یارب یہ کون طور بکف — منزل تجلیوں کی ہمارا
(۲) اک چاند کا سا ٹکڑا کوئی میہماں ہے آج — منزل قمر کی میرا سراپا مکاں ہے آج

نظروں میں
(۳) یہ کون آ بسا ہے ہماری نگاہ میں — واللہ، کائنات کی ہر شے جواں ہے آج

تڑپا کریں چمن میں — اک گوشۂ قفس میں
(۴) اب کیوں تڑپ رہی ہیں حوادث کی بجلیاں — جب گلستاں سے دور مرا آشیاں ہے آج

(۵) کل مجھ سے خوش تھے وہ تو زمانہ تھا مجھ سے خوش — وہ بدگماں ہوئے تو جہاں بدگماں ہے آج

بہت قریب
(۶) میری جبینِ شوق میں سجدے ہیں مضطرب — شاید یہیں کہیں وہ ترا آستاں ہے آج

سناؤں یہ عالم
(۷) عنوان میرے شعر ہیں افسانۂ حیات — ورنہ غزل سرائی کی فرصت کہاں ہے آج

(۱۵، جولائی ۱۹۵۱ء کی اصلاح)

توجیہات

(۱) "اہلِ دل" میں عمومیت کا پہلو تھا۔ جس کی بدولت التفات کی سرگرمی کے حقدار بھی

تمام اہلِ دل ہو گئے تھے۔ عشق کی نفسیات کا تقاضا ہے کہ التفاتِ محبوب اپنے لیے مخصوص ہو۔ "میری وفا" کے ٹکڑے نے تخصیص کا پہلو پیدا کر دیا۔ اصلاح سے شعر کا مرتبہ بلند ہوا ہے۔

(۲) مصرعِ اولیٰ کی بندش کمزور تھی۔ جس میں "چاند کا سا ٹکڑا" متانت اور سنجیدگی کے خلاف تھا۔ دوسرے مصرع میں مکان کے لیے "سراپا" کا لفظ قطعاً غلط اور حشو یعنی بھرتی کا تھا۔ اصلاح سے نہ صرف یہ عیوب دُور ہو گئے بلکہ مطلع اور بلند ہو گیا۔ طور بکف مہماں نے واقعی مکان کو تجلیوں کی منزل ثابت کر دیا ہے۔

(۳) دوسرے مصرع میں واللہ بھرتی (حشو) کا لفظ تھا۔ "نظروں میں" ٹکڑے نے شعر کی ہیئت کو زیادہ جمال آفریں بنا دیا ہے۔ نگاہ میں کہنے کے بعد "نظروں میں" کہنا بظاہر غلط معلوم ہوتا ہے۔ لیکن یہ ایک نوع کی تکرارِ حسنہ ہے، جس سے مضمون میں توانائی اور اظہار میں زور اور تاکید پیدا ہوتی ہے۔

(۴) بظاہر شعر درست معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اس شعر کی بندش کمزور اور ردیف (آج) بیکار نظر آتی ہے۔ اس کے علاوہ "آج" کے وجود کے لیے کوئی قرینہ نہ تھا۔ اصلاح سے یہ عیوب دور ہو گئے اب مفہوم یہ ہے کہ آج میں نے ایک گوشۂ قفس میں آشیاں بنا لیا ہے۔ اب چمن میں حادثوں کی بجلیاں چمکتی ہیں تو چمکا کریں۔ اس میں یہ بات بھی مضمر ہے کہ کل تک میں چمن میں تھا تو مجھے بجلیوں کا خوف تھا۔ اب میں قفس میں ہوں تو مجھے یہ خوف نہیں ہے۔ اصلاح سے نہ صرف یہ کہ زمین پختہ ہو گئی بلکہ معنی آفریں بھی ہو گئی ہے۔ اور اصلاح شدہ ٹکڑوں یعنی "تڑپا کریں چمن میں" (مصرع اولیٰ میں) اور "اک گوشۂ قفس میں" (مصرع ثانی میں) نے شعر کی بندش میں چستی اور درستی پیدا کر دی ہے۔ اس کے علاوہ شعر میں صنعتِ تضاد (قفس اور آشیاں) سے مزید حُسن بھی پیدا ہو گیا ہے۔ غرض معنوی سطح کی بلندی کے ساتھ، شعری ہیئت اور زیادہ جمال آفریں ہو گئی ہے۔

(۵) شعر پر صحیح کا نشان ✓ ہے۔ جس کے معنیٰ یہ ہیں کہ یہ شعر آزاد، خود مکتفی اور صحیح ہے۔

(۶) مصرعِ ثانی میں دو عیب تھے۔ پہلا یہ کہ ردیف "آج" بیکار تھی۔ دوسرے لفظ "وہ" حشوِ قبیح تھا۔ اصلاح شدہ ٹکڑے "بہت قریب" نے دونوں عیب دور کر دیے۔ بندش چُست ہو گئی۔ آستاں کی قربت نے جبینِ شوق کے اضطراب کو بھی ثابت کر دیا۔

(۷) "سرائی" فارسی زبان کا لفظ ہے۔ یعنی یہ لفظ (سرا + ای) ہے۔ اس کا صحیح وزن فُعولُن ہے۔ عربی و فارسی الفاظ کے حروفِ علّت (الف۔ واؤ۔ ی) گرانا ثقہ اساتذہ و شعرا اور جمہور اساتذہ کے یہاں عیب ہے۔ دوسرے مصرع میں "سرائی" کی "یے" ساقط ہو گئی تھی۔ "سناؤں یہ عالم" کی اصلاح سے یہ عیب دور ہو گیا اور ردیف مزید پختہ تر ہو گئی۔

غزل

طوفاں بھی بن گئے
(۱) غم نے دیے ہیں دل کو سہارے کبھی کبھی ~~موجیں بھی بن گئی ہیں~~ کنارے کبھی کبھی

برسا گئے ہیں آگ وہ تارے
(۲) ہم جن کو شامِ ہجر سمجھتے تھے غمگسار ~~بیگانہ ہوگئے وہ ستارے~~ کبھی کبھی

سے دل بستگی
(۳) نظروں ہی کو نظاروں ~~کی کچھ آرزو~~ نہیں نظروں کو ڈھونڈتے ہیں نظارے کبھی کبھی

(۴) دامن نہ پھونک دیں ترا اے میرے غمگسار ہوتے ہیں اشکِ غم میں شرارے کبھی کبھی

بے ہوشیوں میں راہ دکھاتے ہیں ہوش کی
(۵) ~~کرتے ہیں کام بے خودی میں جبرئیل کا~~ ساقی تری نظر کے اشارے کبھی کبھی

(۶) اُن کا خیال بھی تو نہ تسکین دے سکا لمحاتِ ہجر یوں بھی گزارے کبھی کبھی

ایمانِ ہیں وہ تارے
(۷) جو ضبطِ غم کی لاج تھے ~~اور شانِ~~ چشمِ تر دامن پہ آگئے ~~وہ ستارے~~ کبھی کبھی

(۸) میں ہی نہیں خطائے محبت کا مُرتکب تم نے بھی تو کیے تھے اشارے کبھی کبھی

(۱۱ اگست ۱۹۵۱ء کی اصلاح)

توجیہات

(۱) موجوں کا کنارا بن جانا اور طوفان کا کنارا بن جانا بظاہر ایک ہی بات ہے لیکن

طوفان بہرحال موج سے زیادہ طاقت ور اور ہیبت ناک ہوتا ہے۔ اس لیے موج پر طوفان کو فوقیت حاصل ہے۔ "طوفاں" جذبے کی شدّت کا مظہر بھی ہے۔ اس لیے شعر ایک لفظ کی اصلاح سے معنوی اور ہیئتی دونوں سطحوں پر بلند ہوا ہے۔ جس سے تجربے کی معنویت اور جذبے کی شدّت دونوں کا موزوں اظہار ہو گیا ہے۔

(۲) دوسرا مصرع بظاہر اپنی جگہ درست تھا۔ لیکن ستاروں کا بیگانہ ہونا ایک بات ہے اور اُن کا آگ برسانا دوسری بات۔ پہلی منزل بے نیازی اور ناوابستگی کی ہے جب کہ دوسری منزل دشمنی کی۔ اس لیے بیگانہ ہو جانے سے آگ برسانا زیادہ اذیت ناک ہے اور شاعر یا انسان کی شدید نفسیاتی کربناک کیفیات کا مظہر ہے۔ پھر غمگسار کا آگ برسانا مادّی اور نفسیاتی دونوں سطحوں پر زیادہ تکلیف دہ ہے۔ اصلاح نے ایک طرف مفہوم کو گہرا کیا ہے اور دوسری طرف جذبے کی شدّت کی صحیح عکاسی کی ہے۔ اس کے علاوہ "فعل ہیں" کی عدم موجودگی سے ردیف متاثر ہوتی تھی۔ امدادی فعل (ہیں) کے اضافے سے ردیف بھی پختہ ہو گئی ہے۔

(۳) "کی کچھ" میں بندش کی کمزوری بھی تھی اور ہلکا سا رنگ تنافر بھی۔ "دلبستگی" نے یہ عیوب تو دور کیے ہی ہیں۔ بلکہ اس کی معنوی جہات میں اضافہ بھی کر دیا ہے۔ پہلے مصرع میں آرزو اور دوسرے میں ڈھونڈنا تقریباً ہم معنیٰ الفاظ تھے۔ دلبستگی نے مفہوم کا کینوس اور بڑھا دیا ہے۔

(۴) پر صحیح ✓ کا نشان ہے۔ جس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ شعر درست ہے۔

(۵) جبریل کا کام وحی لانا تھا اور ساقی کی نظر کا مدہوش کرنا۔ دونوں میں کوئی ربط نہ تھا۔ دونوں مصرعوں میں کوئی ربط بھی نہ تھا۔ شاعری میں دو بے ربط مصرعوں پر مشتمل شعر کو دولخت عیب سے تعبیر کرتے ہیں۔ مگر یہ عیب مفہوم کی بے حد عمیق سطح پر ہے۔ جس کو صرف اہلِ نظر سمجھ سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ مصرعِ اولیٰ میں لفظ بےخودی کی "یے" بھی ساقط تھی۔ فارسی و عربی الفاظ کے حروفِ علّت گرانا فصحا اور اساتذۂ فن کے نزدیک جائز نہیں۔ اصلاح سے تمام عیوب دور ہو گئے اور شعر ایک جمالیاتی اکائی بن گیا۔

(۶) پر صحیح ✓ کا نشان ہے۔

(۷) ایک تو لاج اور شان میں ایک لفظ حشو تھا۔ اور "ار" کے وزن پر نظم ہوا تھا۔ علامہ ابرِ احسنی اس کو متراک خیال کرتے تھے۔ اور غیر فصیح تصور کرتے تھے۔ اس لیے "ایمان" بنایا گیا۔ دوسرے مصرع میں ردیف کو پختہ کرنے کے لیے "ہیں" کا اضافہ کرنا ضروری تھا۔ اصلاح نے غیر ضروری اجزا اور عناصر کو نکال کر شعر کی جمالیات کی سطح کو بلند کر دیا ہے۔

غزل

جا کے
(۱) اے دوست ان حسین نظاروں کا دل نہ توڑ — صحنِ چمن سے ~~اٹھ کے~~ بہاروں کا دل نہ توڑ

بہتر یہ ہے کہ
(۲) رُخ سے نقاب الٹ کے شبِ ماہتاب میں — ~~اے رشکِ ماہ~~ چاند ستاروں کا دل نہ توڑ

گلزار میں بھڑکتے
(۳) مانا کہ تیری آہ کے شعلے غضب کے ہیں — ~~آنسو بہا کے غم کے~~ شراروں کا دل نہ توڑ

(۴) ان کو سنا کے موج و سفینہ کا حادثہ — اے ناخدا نہ توڑ کناروں کا دل نہ توڑ

(۵) کیوں کر رہا ہے اُن کو بھلانے کی کوششیں — اے دل ان اپنے جھوٹے سہاروں کا دل نہ توڑ

(۶) اے محوِ عشقِ ناز ذرا دیکھ بھال کر — تو میرا دل سمجھ کے ہزاروں کا دل نہ توڑ

ایسا نہ ہو کہ یاس کے عالم میں مر مٹیں
(۷) ~~نخوت سے مر مٹیں نہ تری اہلِ دل کہیں~~ — انکار کر کے اُس کے ماروں کا دل نہ توڑ

بھی ہوگی
(۸) جلووں کو پھر ~~ہوئی ہے~~ نگاہوں کی جستجو — ہے مصلحت جمال کے ماروں کا دل نہ توڑ

غلط
(۹) گلچیں یہ تیری سنگ دلانہ روش ~~ہے کیا~~ — کم بخت پھول توڑ کے خاروں کا دل نہ توڑ

عنوان کو ضرورت عہدِ وفا نہیں

(۱۰) ~~عنوانِ زندگی ہے یہ عہدِ وفا نہیں~~ فرقت کی زندگی کے سہاروں کا دل نہ توڑ

(۲۸ ستمبر ۱۹۵۱ء کی اصلاح)

توجیہات

شعر ۱ اُٹھ کے کی جگہ "جا کے" بنایا گیا ہے۔ ہر لفظ کی اپنی ایک شخصیت ہوتی ہے۔ وہ اپنی انفرادیت کے باوجود جملے یا شعر میں اپنے مخصوص سیاق و سباق کے ساتھ صحیح یا غلط ہوتا ہے یا فصیح یا غیر فصیح ہوتا ہے۔ یہاں "اُٹھ کے" بے حد اکھڑا اکھڑا معلوم ہوتا ہے اور مذاقِ سلیم پر گراں گزرتا ہے۔ "جا کے" سے شعر میں فصاحت پیدا ہو گئی اور مذاقِ سلیم کے لیے قابلِ قبول ہو گیا۔ ایک لفظ کی تبدیلی نے شعر کو سجا دیا۔

شعر ۲ بظاہر شعر بالکل ٹھیک ہے۔ مگر "اے رشکِ ماہ" بے حد روایتی ٹکڑا ہے۔ اس کی موجودگی شعر کو سپاٹ بناتی ہے۔ یہ کھلا ہوا بیانیہ انداز ہے "بہتر یہ ہے کہ" یہاں نہ صرف ان کمزوریوں کو دور کرتا ہے بلکہ شعر میں سرگوشی کی فضا پیدا کرتا ہے اور اخلاص کے عنصر کو بڑھاتا ہے اور اس صورتِ حال کو خوش اسلوبی سے ظاہر کرنے کے لیے نہایت مناسب ہے جو تخلیقی تجربے کی محرک ہے۔ اصلاح سے بظاہر الفاظ کی تبدیلی ہوئی ہے مگر معنوی طور پر جو اہم تبدیلیاں ہوئی ہیں، وہ اربابِ فن سے پوشیدہ نہیں۔

شعر ۳ شعر بظاہر ٹھیک ہے مگر واقعہ یہ ہے کہ دونوں مصرعوں میں کوئی ربط نہیں۔ اس عیب کا نام دولخت ہے۔ غزل کے دونوں مصرعے باہم بے حد مربوط ہونے ضروری ہیں۔ اس عیب کو دور کرنے کے لیے "آنسو بہا کے" کی جگہ "گلزار میں بھڑکتے" بنایا گیا۔ اب یہ مفہوم ہو گیا کہ چونکہ گلزار میں بھڑکتے ہوئے شراروں پر تیری آہ کے شعلوں کو فوقیت حاصل ہے اس لیے اپنی آہ کے شعلوں کو روک تاکہ گلزار میں بھڑکتے شراروں کو مایوسی اور شرمندگی نہ ہو۔ اس میں یہ مفہوم بھی پنہاں ہے کہ "تیری آہ کے شعلے گلزار میں شرربار کو تباہ کر سکتے ہیں۔ اس لیے اپنی آہ کے شعلوں کو روک تاکہ "شرربار" تباہی و شرمندگی سے بچ جائے۔ اس شعر میں ایک اخلاقی قدر بھی پیدا ہو گئی۔ یعنی بُرے کے ساتھ بھی نیکی کرنی چاہیے۔

شعر ۴ اس پر صحیح ✓ کا نشان ہے۔

شعر ۵ اس پر صحیح (✓) کا نشان ہے

شعر ۶ اس پر صحیح (✓) کا نشان ہے

شعر ۷ یہ شعر اپنی جگہ صحیح ہے۔ مگر مصرعِ اولیٰ میں ردِ سوال پر محض "نخوت" کا اظہار کیا گیا ہے۔ نخوت تو محبوب کا وصف ہے ہی۔ اس لیے کوئی خاص بات نہ تھی۔ اس مصرع کی ترتیب الفاظ بھی دلکش نہ تھی۔ اصلاح سے یہ دونوں عیب دور ہو گئے۔ ایک طرف مفہوم کے تقاضے پورے ہو گئے یعنی ایسا نہ ہو کر یاس کے عالم میں مر مٹیں۔ اس لیے انکار نہ کر۔ اور دوسری طرف فصاحت پیدا ہو گئی اور مصرعِ اولیٰ مصرعِ ثانی کے معیار کا ہو گیا۔ منسوخ مصرع "آورد" معلوم ہوتا ہے جب کہ نیا مصرع "آمد" اور برجستہ ہے۔ آس اور یاس میں صنعت تضاد کا حسن بھی پیدا ہو گیا ہے۔

شعر ۸ "ہوئی ہے" کی جگہ "بھی ہوگی" بنایا گیا ہے یہاں فعل حال کی نہیں فعل ماضی کی ہی ضرورت تھی۔ اصلاح سے شعر صاف اور بے عیب ہو گیا۔

شعر ۹ پہلے مصرع میں "ہے کیا" کی جگہ "غلط" رکھا گیا ہے۔ "ہے کیا" محض سوالیہ انداز بیان تھا۔ "غلط" سے لہجے میں قطعیت پیدا ہو گئی جو ایسے موقعوں کے لیے ضروری ہوتی ہے چونکہ گلچیں پھول توڑ کر خاروں کا دل توڑ رہا تھا۔ اس لیے اس کی سنگ دلانہ روش یقیناً غلط تھی۔ یہاں "غلط" کا ہی محل تھا۔ ایک لفظ کی تبدیلی سے شعر کے ظاہری و باطنی حسن میں بے حد اضافہ ہو گیا ہے۔

شعر ۱۰ شعر صحیح ہے مگر یہاں تخلص (عنوان) شعر میں تحلیل ہو گیا تھا۔ یعنی تخلص تخلص کی طرح نہیں بلکہ لفظ کی طرح برتا گیا تھا۔ حضرت ابر احسنی اس طرح تخلص لانے ناپسند کرتے تھے۔ اس لیے مرحوم نے پورا مصرع بدل دیا تاکہ تخلص اپنی جگہ نمایاں رہے۔ اصلاح کے باوجود شعر کا مفہوم وہی رہا جو شاگرد کا تھا۔ یہی اصلاح کا کمال ہے۔

غزل

(۱) اے دوست تری یاد کا مجھ پر یہ اثر ہے — ~~ہونٹوں پہ فغاں، دل میں خلش، دیدۂ تر ہے~~
نالوں سے بھی خوں اُڑتا ہے اور آنکھ بھی

(۲) یوں آئینۂ دل ~~میں~~ (سے) عیاں آئینہ گر ہے — جیسے شبِ مہتاب میں ~~تنویرِ~~ (تصویرِ) سحر ہے

(۳) گلزار کا گلزار ابھی خاک بسر ہے — اس درجہ بہاروں پہ خزاؤں کا اثر ہے

اٹھتی ہے جدھر آنکھ — اللہ یہ پستی ہے کہ معراجِ بشر

(۴) ~~دنیا میں جو مدت سے~~ بپا فتنہ و شر ہے — ~~شاید کسی منحوس ستارے کا اثر ہے~~

(۵) ~~زاہد کو تو بس شوق کے سجدوں کی خبر ہے~~ — اسرارِ محبت کی امیں میری نظر ہے

تصویرِ الم

(۶) اک میں ہی نہیں گردشِ تقدیر کا مارا — ~~آسودۂ غم~~ دہر میں ہر ایک بشر ہے

لہراتی ہے اک برق سی ہنگامِ نظارہ — معلوم ہوا خام

(۷) ~~حائل ہیں حجاباتِ نظر وقتِ نظارہ~~ — ~~شاید ابھی ناکام~~ مرا ذوقِ نظر ہے

گرتی ہوئی بجلی — مفلوجِ نظر

(۸) ~~کچھ شعلۂ لرزاں~~ تو نہیں وقت کی نبضیں — اے چارہ گر، کس لیے ~~یہ فکرِ نظر~~ ہے

(۹) زندہ ہیں اس انداز سے اربابِ محبت — جینے کا ہے احساس نہ مرنے کی خبر ہے

مشتاقِ

(۱۰) میری ہی نگاہیں نہیں بیتابِ نظارہ — وہ جلوۂ رنگیں بھی تو ~~بیتاب~~ نظر ہے

(۱۱) ✓ قسمت کے اندھیروں سے نہ گھبرائے زمانہ
عنوان، ہر اک شام کا انجام سحر ہے

(۸ مارچ ۱۹۵۲ء کی اصلاح)

توجیہات

شاعری ایک جمالیاتی عمل ہے جس میں تخلیقی تجربے کی نوعیت کو کلیدی اہمیت حاصل ہے جب کہ "اصلاح" ایک "تنقیدی فن" ہے جس میں مصلحِ شعر لسانی، عروضی، فنی اور نحوی غلطیوں کی اصلاح کرتا ہے لیکن ایک تخلیقی استاد محض شعر کے خارجی ڈھانچے پر ہی نظر نہیں رکھتا، محض ہیئت کی تکمیل کا لحاظ ہی نہیں رکھتا بلکہ وہ معنویت اور شعر کی تخلیقی جہت پر بھی نگاہ رکھتا ہے اور اصلاح کے عمل میں اپنے شاگرد کے شعری تجربوں میں ذہنی، جذباتی اور تخییلی طور پر شریک ہوجاتا ہے اور اس داخلی نقطۂ اشتراک کے بعد اصلاح کرتے ہوئے معنویت، جمالیاتی کیفیت اور تخلیقی جہت کو واضح، موثر یا ہمہ گیر بناتا ہے اس پس منظر میں سطورِ ذیل میں حضرت آبر احسنی گنوری مرحوم کی اصلاحوں کی توجیہہ پیش کی جاتی ہے۔

شعر ۱ مطلع کا مصرعِ اولیٰ محلِ نظر ہے۔ اس مصرع کے پہلے دو ٹکڑوں "ہونٹوں پہ فغاں اور دل میں خلش" کا تقاضا تھا کہ "آنکھ میں آنسو" ہوتا۔ جب کہ مصرع میں "دیدۂ تر" آیا ہے۔ دیدۂ تر' میں اضافتِ توصیفی ہے جس کے معنی ہیں "تر آنکھ"۔ جو مصرع کے فطری اظہار کے منافی ہے۔ اس عیب کو نکالنے کے لیے مصرع تبدیل کیا ہے جو پہلے مصرعے سے زیادہ چست اور رواں ہے اور اُس سے گہری مناسبت رکھتا ہے "نالوں سے خون اُڑنا" سے اُس جذبے کی شدّت کا موثر اظہار بھی ہوتا ہے جو اس شعر کے تخلیقی عمل میں جاری و ساری رہا ہے۔ اصلاح سے عیب تو دور ہوا ہی ہے اس کے صوری و معنوی حُسن میں اضافہ بھی ہوا ہے۔

شعر ۲ مصرعِ اولیٰ میں "آئینۂ دل میں عیاں" تھا۔ یہاں "میں" کا نہیں "سے" کا محل تھا سامنے کی بات ہے لیکن زبان کی صحت اور بیان کے حُسن میں بہت اضافہ ہوا ہے مصرعِ ثانی میں "تنویر" کی جگہ "تصویر" بنایا گیا جس سے تشبیہہ واضح اور مکمل ہوگئی ہے۔ آئینۂ دل سے "شبِ مہتاب" کو اور آئینہ گر سے "تصویرِ سحر" کو تشبیہہ دی گئی ہے۔ تشبیہہ میں وجہ شبہہ بہت جلی اور قرین حقیقت ہوگئی ہے جس سے دیگر تلازمے بھی اُبھرتے ہیں اور وجدان یا شعری تجربے کی خارجی نقش گری بھی ہوگئی ہے۔ "تنویر" یہاں بے محل تو تھا ہی بلکہ بھرتی کا لفظ بھی تھا۔ اصلاح سے ظاہری و باطنی خرابیاں دور ہوگئیں اور پنہاں و پیدا حُسن نمایاں ہوگیا۔

شعر ۳ پر صحیح (✓) کا نشان بنادیا ہے جس کا مقصد یہ ہے کہ شعر صحیح ہے۔

شعر ۴: اس شعر میں دو کمزوریاں ہیں ایک تو یہ کہ شعر کی بندش کمزور ہے دوسرے یہ کہ اس میں اُس "شعریت" کا فقدان ہے جو اردو غزل کا جوہر ہے۔ حضرت ابر احسنی نے ازراہ تفنن لکھا ہے کہ "فلکیات بیان کرنے کی کیا ضرورت پیش آگئی"؟ یہ مرحوم کا مخصوص انداز تھا۔ واقعہ یہ ہے کہ اصلاح کے بعد شعر سے نہ صرف یہ کہ عیوب اور کمزوریاں نکل گئیں بلکہ شعر زمین سے آسمان پر پہنچ گیا۔

شعر ۵: اس مطلع کا مصرع اولیٰ قلم زد کر دیا اور لکھا کہ "اس پر دوسرا مصرع لگا دیجیے"۔ اس کا مقصد یہ ہے کہ شاگرد خود فکرِ سخن کرے اور ریاض سے تخلیقی وفنی نیز لسانی مشکلات پر قابو پائے چنانچہ مصرع ثانی پر مصرع اولیٰ لگا کر اس طرح شعر مکمل کیا۔

خود محو ہوں میں اپنے ہی جلوؤں میں ازل سے
اسرارِ محبت کی امیں میری نظر ہے

شعر ۶: اس شعر کی روح غم زدگی و بے چارگی ہے لیکن "آسودۂ غم" کی ترکیب اس کیفیت کو پوری طرح واضح نہیں کرتی۔ بلکہ اس کی شدّت کو کم کر دیتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دنیا میں "آسودۂ غم" ہونا ضروری ہے اور وہ آسودگی حاصل ہے۔ اس لیے کسی خستگی، بیچارگی یا اذیت کا احساس کم سے کم ہو جاتا ہے۔ یہ ترکیب یہاں شاہدِ معنیٰ کا جلوہ نہیں پردہ ہے۔ اس کی جگہ "تصویرِ الم" کی ترکیب کرب اور بے چارگی کو پوری شدّت سے ظاہر کرتی ہے اور آنکھوں کے سامنے ایک ستم رسیدہ انسان کی محاکاتی تصویر پیش کرتی ہے۔ یہی اصلاح کا کمال ہے۔

شعر ۷: شعر بہ ظاہر صحیح اور با معنیٰ ہے۔ یہ مفہوم ظاہر ہوتا ہے کہ چونکہ وقتِ نظارہ حجاباتِ نظر حائل ہیں اس لیے ذوقِ نظر ناکام ہے مگر سوال پیدا ہوتا ہے کہ حجاباتِ نظر کیا ہیں؟ کیا یہ نظر سے الگ کوئی اور شے ہے؟ پھر یہ تسلیم کر لیا جائے کہ واقعی حجابات نظر حائل ہیں تو "شاید" کیوں؟ یقیناً ذوقِ نظر ناکام ہے اس لیے لفظ "شاید" حشو ہے۔ شعر کے اس داخلی الجھاو یا معنوی انتشار کے تقاضے کے تحت اصلاح کی گئی ہے۔ اب مفہوم یہ ہے کہ "ہنگام نظارہ محض ایک برق سی لہراتی ہے کوئی چیز صاف دکھائی نہیں دیتی۔ اس لیے یہ ذوقِ نظر کے خام ہونے کی دلیل ہے۔ اگرچہ اس شعر پر اصلاح کا عمل زیادہ ہے لیکن ایسے موقعوں پر تربیت کے لیے ایسا کرنا ضروری ہو جاتا ہے۔

شعر ۸: "شعلۂ لرزاں" کی ترکیب دل کش ہے مگر یہاں بے محل ہے جس کے لیے دوسرے مصرع میں کوئی قرینہ یا جواز نہیں ہے اس لیے یہاں "گرتی ہوئی بجلی" کا ٹکڑا رکھا گیا۔ جس کی وجہ سے نظر کا مفلوج ہونا قرین قیاس معلوم ہوتا ہے۔ دوسرے مصرع میں "یہ فکر و نظر بے کار ہے" "مفلوج"

سے ایک طرف مفہوم واضح ہوجاتا ہے اور دوسری طرف شعر کی بندشِ الفاظ درست ہوگئی ہے۔ اصلاح سے یہ شعر صوری اور معنوی اعتبار سے بہت بلند ہوگیا ہے۔

شعر ۹ اس شعر پر حضرت ابر احسنی گنوری مرحوم نے "خوب ہے" تحریر فرمایا ہے۔ مرحوم جس شعر کو پسند کرتے تھے اس پر مناسب کلماتِ تحسین لکھ دیا کرتے تھے۔

شعر ۱۰ شعر کے دونوں مصرعوں میں "بیتاب" تھا اپنی نظروں کے لیے بیتابی کی نسبت یا صفت تو بہت مناسب ہے لیکن محبوب کے لیے "سوائے ادب" ہے یہ بھی نہ ہو تو تہذیبِ عاشقی کے مطابق نہیں محبوب کے لیے "مشتاق" کی نسبت بے حد دل کش اور مناسب ہے۔ اس سے ایک طرف غیر ضروری تکرار کا عیب دور ہوگیا اور دوسری طرف شعر کی معنویت میں اضافہ ہوا ہے۔

شعر ۱۱ مقطع جوں کا توں بے حرف صاد (✓) بنایا گیا ہے۔

غزل

(۱) یہ کیا کہ جوششِ عمل ہے نہ عزمِ محکم ہے
رہِ طلب میں ~~مذاقِ~~ شعورِ طلب مقدم ہے

(۲) ~~نیاز~~ تمھارے ناز کا عالم عجیب عالم ہے
کبھی گریز کبھی التفاتِ پیہم ہے

(۳) نظامِ نو میں بھی مفلوج، رُوحِ آدم ہے
~~لغور دیکھ~~ کیسے بتاؤں کہ نبضِ حیات مدھم ہے

(۴) تمھیں بتاؤ یہ کیا میرے دل کا عالم ہے
نہ ہمکنارِ مسرّت نہ حاملِ غم ہے

(۵) ابھی کمالِ محبت میں ہے کمی، شاید
~~ابھی لبوں پہ ہیں شکوے اور~~ ابھی زبان پہ شکوے ہیں، آنکھ پُرنم ہے

(۶) ✓ غبارِ غم، دلِ انساں پہ چھا گیا، اے دوست — اگرچہ سنگ زیادہ ہے، آئینہ کم ہے

کی شاخ

(۷) بنا نہ دے کہیں دیوانہ، یہ غلط فہمی — جنوں نہیں ~~تو~~، عزورِ خرد ہی کیا کم ہے

(۸) ✓ نہ ہنس ہنس مری بربادیوں پہ دیکھ نہ ہنس — ہنسی نہیں ہے یہ انسانیت کا ماتم ہے

کرم میں دوست کے اک رنگ ہے عداوت کا

(۹) ~~خطا معاف ہیں سمجھوں اسے تو کیا سمجھوں~~ — ہنسی لبوں پہ ہے، لیکن نگاہ برہم ہے

مرا نصیب

(۱۰) وہ اک نظر جو محبت کا پیش خیمہ تھی — ~~الٰہی خیر کہ~~ اب وہ نظر بھی برہم ہے

(۱۱) ✓ شبِ سیاہ سے عنوانؔ کیوں ہو افسردہ
نویدِ صبح یہ تاریکیوں کا عالم ہے

۱۵ر جنوری ۱۹۵۳ء کی اصلاح

توجیہات

شعر ۱ مطلع بظاہر صحیح تھا مگر مصرعِ ثانی میں "مذاق" کی جگہ "شعور" بنایا گیا۔ اس اصلاح کی دو واضح وجوہ ہیں۔ ایک تو "میں مذاق" (میں 'ی' اور 'ن' کے سقوط کے ساتھ آیا تھا جس سے ہلکا سا تنافرِ حروف کا رنگ پیدا ہو گیا تھا۔ دوسری وجہ "معنویت" کی سطح پر ہے۔ مذاق شعور کے مقابلہ میں ہلکا لفظ ہے خاص طور پر یہاں مذاق کا نہیں شعور کا ہی محل ہے۔ مذاق سطحی بصیرت کا لیکن شعور گہری بصیرت کا حامل ہے۔ ایک لفظ کی تبدیلی سے شعر خارجی اور داخلی دونوں سطحوں پر مکمل ہو گیا ہے۔

شعر ۲ یہ مطلع بھی بظاہر صحیح تھا۔ لیکن یہاں "نیاز و ناز" کا نہیں محض "ناز" کا محل ہے "نیاز" بے ضرورت تھا جس کو حشو کہنا چاہیے۔ اس کے علاوہ معنی کی سطح پر "نیاز و ناز" سے جو مفہوم پیدا ہوتا

ہے وہ شعر کی روح پر بار تھا۔ تخلیقی عمل کے دوران بعض غیر ضروری اجزا مفہوم اور الفاظ دونوں سطحوں پر شامل ہوجاتے ہیں یہاں بھی صورتِ حال پیدا ہوگئی تھی جس سے شعر کی معنویت مجروح اور تاثیر کم ہوگئی تھی اس لیے "نیاز" نکال کر "تمھارے" بنایا گیا۔ اس اصلاح سے ایک تو شعر میں رو بہ رو حرفِ تمنا بیان کرنے کی کیفیت پیدا ہوگئی اور دوسری طرف معنوی جھول دور ہوگیا۔

شعر ۳ یہ مطلع بھی بظاہر صحیح تھا۔ لیکن "بغور دیکھ" مذاقِ سلیم پر گراں گزرتا تھا ـــــ اس کی جگہ "کیسے بتاؤں" بنایا گیا۔ جس سے شعر میں "خود کلامی" کا رنگ پیدا ہوگیا اور ایک خاص نوع کا استفہام بھی۔ اس تبدیلی سے شعر کے حسن اور معنویت میں اضافہ ہوا ہے۔

شعر ۴ مطلع پر صحیح (✓) کا نشان ہے۔

شعر ۵ یہ شعر صحیح تھا۔ لیکن مصرعِ ثانی کی بندش کمزور تھی۔ غزل کی جمالیات میں "ہیئت" کے حسن کا خاص مقام ہے یہ حسن الفاظ، تراکیب اور محاوروں نیز روزمرہ کے رواں، چست اور برمحل استعمال سے پیدا ہوتا ہے۔ علم معانی کے اکثر مسائل ہیئت کی تکمیل کا معیار ہیں۔ اصلاح میں الفاظ اور معانی جوں کے توں ہیں لیکن ان کی نئی ترتیب سے برجستگی اور روانی پیدا ہوگئی ہے۔ جس سے دونوں ایک مزاج اور معیار کے ہوگئے ہیں۔

شعر ۶ پر صحیح (✓) کا نشان ہے۔

شعر ۷ دوسرا مصرع ناتمام تھا۔ یوں ہونا چاہیے تھا "جنون نہیں تو نہ سہی" مگر بحر کی مجبوری کی وجہ سے محض "جنون نہیں تو" آیا ہے۔ یہ ٹکڑا مفہوم اور قواعد کے سیاق و سباق میں غیر ضروری بلکہ بے محل معلوم ہوتا ہے۔ "نہیں تو" نکال کر "کی شاخ" بنایا گیا۔ یعنی "غرورِ خرد" کو جنون کی شاخ (شاخسانہ) کہا گیا ہے اب مفہوم بھی واضح ہوگیا اور اظہار کی پیچیدگی بھی دور ہوگئی ہے۔ اس کے علاوہ شعر کی ہیئت میں بدرجہ اتم حسن پیدا ہوگیا ہے۔

شعر ۸ پر صحیح (✓) کا نشان ہے۔

(شعر ۹ بالکل صحیح تھا۔ مگر مولانا احسن نے پہلا مصرع تبدیل کر دیا۔ اصلاح سے قبل ایک عام انداز میں جو بات کہی گئی تھی وہ اصلاح کے بعد دعویٰ اور دلیل کے انداز میں بیان کی گئی ہے۔ مجھے پہلی صورت زیادہ پسند تھی کیونکہ اس میں ابہام تھا۔ ابہام میں حسن ہوتا ہے اور ذہن کو سوچنے کا زیادہ موقع ملتا ہے۔ لیکن استاذی مرحوم کو دعویٰ اور دلیل کا انداز زیادہ مرغوب تھا۔ میں نے انھیں توجہ دلائی تھی۔ ان کا ارشاد تھا کہ شعر صحیح ہے مگر دوسرے مصرع کی وضاحت

پچا ہے ۔

شعر ۱۰ اس شعر کے مصرع ثانی میں " الٰہی " کی " ی " ساقط ہے ۔ اساتذۂ فن عربی و فارسی کے حروفِ علّت (الف، واو، ی) کا سقوط ناجائز قرار دیتے ہیں اس لیے " الٰہی خیر " کی جگہ " مرانصیب " رکھا گیا جس سے یہ عیب دور ہو گیا اور مفہوم میں یاس انگیزی پیدا ہو گئی جس سے تاثیر میں اضافہ ہو گیا ۔ اصلاح کا کمال ہی یہ ہے کہ اس سے شعر کے داخلی اور خارجی حسن میں اضافہ ہو جائے ۔

شعر ۱۱ پر صحیح (✓) کا نشان ہے ۔

ان اصلاحوں سے مولانا اجر احسنی کی قادر الکلامی اور فنی مہارت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے ۔

باب (۸)

نئے شعری تجربے

زندگی کی طرح ادب و شعور بھی کوئی جامد شے نہیں۔ متحرک اور نمو پذیر حقیقت ہے۔ جس طرح خزاں میں درختوں کے پتے پیلے ہو کر گر جاتے ہیں۔ ان کی جگہ نئی کونپلیں پھوٹتی ہیں اور فصل بہار کا مژدہ سناتی ہیں۔ اسی طرح شاعری میں پرانی اور بے جان روایتیں ختم ہوتی جاتی ہیں اور ان کی جگہ نئی روایتیں جنم لیتی رہتی ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ تجربے اور تبدیلی کا عمل پہلے موضوع، مواد اور انداز فکر کی سطح پر شروع ہوتا ہے۔ اس کے بعد شاعری کی ہیئت متاثر ہوتی ہے۔ ہیئت کی تبدیلی اکثر خاموشی سے ہوتی ہے۔ لیکن کبھی کبھی ہیئت کے تجربے آتش فشاں کی طرح اچانک اور یک بارگی بھی نمودار ہو جاتے ہیں۔ اس اصول کی روشنی میں اگر اردو شاعری کے منظرنامہ پر غور کیا جائے تو مایوسی نہیں ہوتی۔ اردو شاعری میں تو شروع سے ہی رد و قبول کا عمل جاری رہا ہے۔ ۱۸۵۷ء سے قبل، جس کو خالص روایت کا دور کہا جا سکتا ہے، تجربے اور تبدیلی کے عمل سے خالی نہیں۔ لیکن ۱۸۵۷ء کے بعد تو یہ عمل زندگی کے ہر شعبہ میں تیز سے تیز تر نظر آتا ہے۔ اس لیے شاعری کی ہیئت بھی متاثر ہوئی ہے اور نمایاں تجربے ہوتے ہیں۔ ۱۸۵۷ء کے ناکام انقلاب نے ہندوستانی ادب و تہذیب، سماج اور ریاست کو شدید انداز سے متاثر کیا تھا۔ اس دور میں دو رجحان صاف نظر آتے ہیں۔ ایک نئے دور کی برکتوں اور نئی روشنی سے استفادے

کا رجحان ہے۔ دوسرا قدامت سے محبت کا رجحان۔

یوں تو ہیئت ایک وسیع حقیقت ہے جس میں اظہار و بیان، زبان کی آرائش، اثر انگیزی کے تمام طریقے، مواد کے تمام ڈھانچے، حسن و لطافت پیدا کرنے کے تمام ذریعے، مواد و ہیئت کی ہم آہنگی غرض تمام داخلی و خارجی عناصر، ان کے درمیان پائے جانے والے تمام فنی، ادبی و جمالیاتی رشتے شامل ہیں۔ ہیئت تاثر پذیری کے اوّلین لمحے سے شروع ہو کر تخلیق کی تکمیل کے آخری مرحلے تک مشتمل ہوتی ہے۔ جو مواد کی خودکاری اور خود تجسیمی کا لازمی نتیجہ ہوتی ہے۔ لیکن اردو میں شعری ہیئت کی شناخت، قوافی اور ترتیب قوافی، اوزانِ و بحور نیز مصرعوں کی تعداد اور ترتیب سے ہوتی ہے۔ اس لیے سرِ دست اپنے مطالعہ کو ہیئت کے خارجی پہلو تک محدود رکھا ہے۔

صوتی قوافی

اردو میں قوافی کی بنیاد حروف و حرکات پر ہے۔ جس سے انحراف ممکن نہیں۔ لیکن انگریزی میں قافیہ کی بنیاد صوتی آہنگ پر ہے۔ اس لیے انگریزی میں صوتی قوافی کے ساتھ بصری اور خطی قوافی بھی ہوتے ہیں۔ انگریزی کے اثرات کے تحت اردو میں ایک طرف قافیے کے جبر کے خلاف آواز بلند کی گئی اور دوسری طرف صوتی قوافی کا استعمال کیا گیا۔ مولانا حالی نے اپنی ایک نظم "شعر کی طرف خطاب" میں "جہاز کے ساتھ" "شاذ" کا قافیہ استعمال کیا ہے۔ لیکن سیّد سجاد حیدر یلدرم کی نظم "انتہائے یاس" میں صوتی قوافی کا دلکش تجربہ نظر آتا ہے۔ یہ نظم ۱۸۹۹ء میں شائع ہوئی تھی اور اس پر "نئی شاعری" کے عنوان سے عبدالحلیم شرر نے ایک نوٹ لکھا تھا۔ جس میں واضح طور پر کہا گیا کہ "اس رنگ اور طریقے سے دائرہ عروض میں وسعت چاہنے والوں کے لیے ایک نیا نمونہ ہے۔"[1] نظم کا ایک بند پیش ہے۔

---

[1] دلگداز - دسمبر ۱۸۹۹ء ص ۱۶

مجھ کو قسامِ ازل نے نہ دیا کچھ جُز یاس
ناامیدی کے لیے میں ہی تو ہوں خاص الخاص
دل شکستہ ہوں، سیہ بخت ہوں اور ہوں بے آس
مجھ پہ ہی پڑتے ہیں تیرِ ستم و تیغ قصاص
یہ بھی ہوتا ہے کہیں

اس نظم میں نہ صرف یہ کہ صوتی قوافی کا دلکش تجربہ کیا گیا ہے بلکہ اس کی ترتیبِ قوافی حروف و حرکات کے نقطۂ نظر سے الف ب الف ب ہے، جو انگریزی کے اِستنزا کواٹرین کی مقبول ترین صورت ہے۔ اور جس کو ایلیجی اور بیلیڈز میں کثرت سے برتا گیا ہے۔ اس کے علاوہ اس پر آخر میں ایک مختصر سا ٹکڑا لگا کر مستزاد کی روایت سے استفادہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

اردو میں یہ روش عام تو نہ ہو سکی۔ لیکن صوتی قوافی کا تسلسل ضرور نظر آتا ہے۔ اس دور میں شاد عارفی، شان الحق حقی اور مظفر حنفی وغیرہ نے صوتی قوافی کے تجربے کیے ہیں مثلاً:

جن کی عیاشی مسلّم ہے نزولِ میراث ہے آج کل ٹکسال کی کنجی انھیں کے پاس ہے
شاد عارفی

کند ہم جنس باھم جنس پرواز رہے پھر ذال سے کیوں ظوئے ناراض
مظفر حنفی

لیکن اردو میں قافیہ کی بنیاد حرفِ روی پر ہے۔ اختلافِ حرفِ روی قریب المخرج سے قافیہ میں ایک عیب وارد ہوتا ہے، جس کا نام اجازہ ہے۔ مندرجہ بالا تمام مثالوں میں اجازہ کا عیب ہے۔ اگر اختلافِ روی بعید المخرج ہوتا تو اس عیب کا نام "اکفا" ہوتا۔ چونکہ یہ تجربہ اردو قوافی کے بنیادی اصولوں کے خلاف ہے اس لیے قبولِ عام کی سند حاصل نہ کر سکا۔

مصرع کا نیا تصوّر:

اردو شاعری میں مصرع کا تصور ''مساوی الارکان'' تصورِ آہنگ پر منحصر ہے۔ لیکن اس تصور میں دو استثنائی صورتیں ملتی ہیں۔

(۱) شاعر خیال کو الفاظ اور الفاظ کو بحر و وزن کے سانچے میں ڈھلتے وقت ایک مصرع کے الفاظ دوسرے مصرع میں شامل کر دیتا ہے۔ مثلاً

اے بتو اس قدر جفا ہم پر نہ کرو بندۂ خدا ہیں ہم
(میر)

اس مصرع کی نثر یہ ہے۔ اے بتو اس قدر ہم پر جفا نہ کرو، بندۂ خدا ہیں ہم۔ یہی تکنک غالب کے حسبِ ذیل شعر میں نظر آتی ہے۔

مثال یہ میری کوشش کی ہے کہ مرغِ اسیر کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کے لیے

(۲) دوسری صورت قافیے کے سلسلے میں ''تضمین'' کے عنوان کے تحت ملتی ہے۔ شمس الدین فقیر اور نجم الغنی اس صورت کو عیب تصوّر نہیں کرتے۔ اصطلاح فنِ شعر میں ایک مصرع میں ایسا قافیہ لانا کہ اس کے معانی دوسرے مصرع پر منحصر ہوں تضمین کہلاتا ہے۔ مثلاً

جگر میں اپنے باقی روتے روتے اگرچہ کچھ نہیں اے ہم نشیں، پر
کبھی جو آنکھ سے چلتی ہے آنسو تو پھر جاتا ہے پانی سب زمیں پر

مصرعِ ثانی کا لفظ ''پر'' تیسرے مصرع کے الفاظ سے وابستہ ہے۔ ان دونوں صورتوں نے مصرع کی تبدیلی کے تصور کے لیے پس منظر فراہم کیا۔ چنانچہ اردو شاعروں کو انگریزی کے مصرعِ مسلسل RUN ON LINE اور شعری اقتباس کے تصوّر کے اثرات قبول کرنے میں قباحت نہ ہوئی۔ مصرعِ مسلسل میں خیال ایک مصرع سے شروع ہو کر دوسرے مصرع تک بحر کے ارکان پر بہتا ہوا چلا جاتا ہے۔ اور نظم یا شعر کے دونوں مصرع الگ الگ مساوی الارکان اکائی نہیں رہتے۔ ۱۹۰۰ء میں حیدر علی نظم طباطبائی

کی ایک نظم میں اس کا اوّلین نقش ملتا ہے۔ مثلاً

اک شخص کو بیڑیاں پہن کر چلنے کی جو مشق ہو گئی ہے، تو اب ہے یہ حال
گر پاؤں سے اس کے کاٹ دیں یہ لنگر ہو مرکزِ ثقل کا سنبھلنا دشوار

عبدالحلیم شرر نے اپنے منظوم ڈراموں میں اس تکنک سے خاصا استفادہ کیا ہے۔ عظمت اللہ خاں کے یہاں ان کی نظم "حسن دلاویز" میں یہ تکنک کامیابی سے برتی گئی ہے۔ اس کے علاوہ نادر کاکوروی اور دوسرے شعرا کے یہاں بھی ملتی ہے۔ اس زمانے میں میراجی، فیض اور اختر الایمان نے اس تکنک کے تخلیقی امکانات کا مظاہرہ کیا ہے۔ مثلاً اختر الایمان کی نظم "عہد وفا" کا ایک بند ہے۔

"یہی شاخ تم جس کے نیچے کسی کے لیے چشم نم ہو، یہاں اب سے کچھ سال پہلے مجھے ایک چھوٹی سی بچّی ملی تھی۔ جسے میں نے آغوش میں لے کے پوچھا تھا بیٹی! یہاں کیوں کھڑی رو رہی ہو، مجھے اپنے بوسیدہ آنچل میں پھولوں کے گہنے دکھا کر وہ کہنے لگی: میرا ساتھی اُدھر اُس نے انگلی اٹھا کر بتایا،" اُدھر اس طرف سے جدھر اونچے محلوں کے گنبد، ملوں کی سیہ چمنیاں، آسمان کی طرف سر اٹھائے کھڑی ہیں یہ کہہ کر گیا ہے کہ میں سونے چاندی کے گہنے ترے واسطے لینے جاتا ہوں ــــ رامی۔

اس بند پر نہ صرف یہ کہ مصرع مسلسل کا اثر ہے بلکہ انگریزی کے شعری اقتباس کا بھی گہرا اثر ہے۔ اردو مصرع میں جو استثنائی صورتیں تھیں، انھوں نے اس تجربے کے پھلنے پھولنے میں غیر محسوس طریقے سے خاص رول ادا کیا اور مصرع کے تصوّر کی تبدیلی نے ہیئت کے جمالیاتی اور فکری دونوں پہلوؤں کو دلکش بنایا۔

استیزا فارم:

اردو میں مسمّط کی مختلف شکلیں ہیں۔ مثلاً مثلّث، مربّع، مخمّس اور مسدّس وغیرہ۔ جن کا تعیّن قوافی کی ترتیب اور مصرعوں کی تعداد کرتی ہے۔ یہ شکلیں اردو شاعری میں مقبول رہی ہیں۔ انگریزی میں ان شکلوں سے ملتی جلتی شکلوں کو "استیزا فارم" کہتے ہیں۔ ان کی

ترتیب قوافی اور مصرعوں کی تعداد ان کے ناموں کا تعین کرتی ہے۔ دتا تریہ کیفی نے لکھا ہے کہ:

"راقم نے ملکہ وکٹوریہ کی سنہری جوبلی کے موقع پر جو ۱۸۸۷ء میں ہوئی تھی، ایک نظم انگریزی اسٹینزا کے طرز پر لکھی تھی، جس میں ہر بند کے چار مصرعے تھے اور اس طرح کہ پہلا تیسرا اور دوسرا چوتھا مصرع ہم قافیہ تھے۔" [1]

اس نظم کا آغاز اس طرح ہوتا ہے:

جگ گزرے ہیں مینہ کو برستے لاکھوں بار آئی ہیں گھٹائیں
قرن ہوئے کلیوں کو بکتے اور چلتے جاں بخش ہوائیں

اس کی ترتیب قوافی اس طرح ہے۔ الف ب الف ب۔ یہ شکل انگریزی اسٹینزا فارم میں کواٹرین کی ہے۔ کواٹرین کی تمام شکلوں میں یہ ترتیبِ قوافی مشترک ہے۔ البتہ بحریں الگ الگ برتی جاتی ہیں۔ منصور احمد نے "واردات" میں اس بات کو تسلیم کیا ہے کہ کیفی نے اپنی دونوں نظموں میں انگریزی سے استفادہ کیا ہے۔ اور انھوں نے لکھا ہے کہ "یہ اردو میں اولین نظم ہے جو انگریزی طرز پر لکھی گئی ہے۔" [2]

اردو میں انگریزی اسٹینزا فارم تراجم کے ذریعہ متعارف اور مقبول ہوئے ہیں۔ انگریزی نظموں کے رسائل میں بکھرے ہوئے تراجم کو ڈاکٹر حسن الدین احمد نے کئی جلدوں میں یکجا کر دیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ کواٹرین کی مخصوص شکل کو اردو میں متعارف کرانے کا سہرا کیفی کے سر ہے۔ لیکن اس کو مقبول بنانے کا کام سید حیدر علی نظم طباطبائی نے کیا ہے۔ نظم طباطبائی نے گرے کی ایلیجی کا منظوم ترجمہ "گورِ غریباں" کے نام سے کیا تھا جو ۱۸۹۸ء میں شائع ہوا۔ عبدالحلیم شرر نے اس پر لکھا ہے:

"ایسی جاں گداز اور مؤثر نظمیں اور بجنسہٖ طور پر اردو میں کم کہی گئی ہیں نہ کہ ترجمہ۔ اور

---

[1] کیفیہ ص ۲۹۷

[2] واردات ۱۹۴۱ء لاہور ص ۳۸

پھر اس پابندی کے ساتھ کہ جس طرح پہلے مصرع کا قافیہ تیسرے مصرع کے قافیے سے اور دوسرا مصرع چوتھے مصرع سے انگریزی میں ملتا ہے۔ اسی طرح ہمارے مولانا نے بڑے لطف سے اپنی طرز قافیہ بندی کو چھوڑ کر اردو میں ملا دیا ہے۔[۱]

اس نظم کا ایک بند ملاحظہ کیجیے:

وداع روز روشن ہے گجر شام غریباں کا | چراگاہوں سے پلٹے قافلے وہ بے زبانوں کے
قدم کس شوق سے گھر کی طرف اٹھتا ہے دہقاں کا | یہ ویرانہ ہے، میں ہوں اور طائر آشیانوں کے

اگرچہ ترجمہ کے نقطۂ نظر سے یہ نظم محل نظر ہے۔ لیکن اس میں کیفی کی نظم سے زیادہ جمالیاتی اور تخلیقی شان ہے جو پڑھنے والوں کو متاثر کرتی ہے۔ اس نظم نے شاعروں کو متاثر کیا ــــ اور بہت ــــ سے شاعروں نے اس طرف توجہ کی ہے۔ اس سلسلے میں ضامن کنتوری کی نظم "راہب صحرا نشیں" (مطبوعہ دلگداز ۱۸۹۷ء) سید سجاد حیدر یلدرم کی نظم "انتہائے یاس" (دلگداز ۱۸۹۷ء) وحید الدین سلیم کی نظم "دریا کا آغاز و انجام" (۱۹۰۰ء) وحید الدین سلیم کی ایک اور نظم "برسات کا پہلا دن" (۱۸۹۹ء) میں اور حسرت موہانی کی نظم "ترانۂ محبت" (۱۹۰۷ء) خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ اس کے بعد سرور جہاں آبادی، تلوک چند محروم، نادر کاکوروی، عظمت اللہ خاں اور ڈاکٹر بجنوری وغیرہ نے اپنی نظموں میں انگریزی کے استینزا فارم کی تکنیک سے استفادہ کیا۔ چونکہ استینزا فارم کی متعدد شکلیں مسمط کی شکلوں سے ملتی جلتی ہیں، پھر بھی اردو میں استینزا فارم کی تمام شکلیں نہیں ملتیں۔ البتہ کواٹرین یعنی مربع کی شکل بہت مقبول ہوئی۔

نظم معرّا:

انگریزی اثرات کے تحت اردو نظم میں جو اہم ترین تجربہ ہوا وہ نظم معرّا کا تجربہ ہے۔ بلینک ورس کو اردو میں نظم معرّا کہتے ہیں۔ سب سے پہلے حالی نے اس کی نشاندہی کی اور

---

[۱] دلگداز اگست ۱۸۹۸ء ص ۶

لکھا کہ "یورپ میں بھی آج کل بلینک ورس یعنی غیر مقفیٰ نظم کا بنسبت مقفیٰ کے زیادہ رواج ہے"۔[۱] یہ بات تو اظہر من الشمس ہے کہ حالی نے قافیہ پیمائی کے خلاف لکھا تھا کہ "جس طرح صنائع و بدائع کی پابندی معنی کا خون کرتی ہے۔ اسی طرح بلکہ اس سے بہت زیادہ قافیے کی قید ادائے مطلب میں خلل انداز ہوتی ہے"۔[۲] ابتدا میں بلینک ورس کا نام نظم غیر مقفیٰ تھا ہے۔ جیسا کہ حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں لکھا ہے۔ ۱۹۰۰ء میں عبدالحلیم شررؔ نے اردو میں بلینک ورس کی تحریک چلائی اور لکھا کہ "انگریزی میں ایک جداگانہ وضع کی نظم ایجاد کی گئی ہے جس کو بلینک ورس کہتے ہیں۔ اردو میں اس کا نام اگر نظم غیر مقفیٰ رکھا جائے تو شاید مناسب ہوگا"۔[۳] لیکن مولوی عبدالحق کے مشورے سے بلینک ورس کا نام "نظم معرّا" کر دیا گیا۔[۴] دلگیر اکبرآبادی نے بھی بلینک ورس کو نظم معرّا ہی کا نام دیا ہے۔

انگریزی میں بے قافیہ آئمبک پینٹامیٹر کو بلینک ورس کہتے ہیں۔ آئمبک پینٹامیٹر ۵ آئمب پر مشتمل ہوتا ہے۔ یعنی وہ نظم جو ۵ رکنی بحر میں ہو اور بے قافیہ ہو بلینک ورس کہلاتی ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا صحیح ہے کہ انگریزی میں بلینک ورس کے لیے ایک مخصوص بحر ہے جس کا نام آئمبک پینٹامیٹر ہے۔ اردو میں بلینک ورس نظم معرّا کے نام سے آئی تو اس کے لیے کسی ایک بحر کا تعین نہیں کیا گیا۔ لیکن اس کی طرف عظمت اللہ خاں نے توجہ دلائی اور لکھا کہ:

> "بے قافیہ نظم عموماً انگریزی عروض کی ایک لطیف اور مقبول عام بحر آئمبک پینٹامیٹر میں لکھی جاتی ہے۔ اس بحر کو اردو میں فاعلن پانچ بار کہا جائے گا۔"[۵]

۱۔ مقدمہ شعر و شاعری ص ۱۲۷

۲۔ مقدمہ شعر و شاعری ص ۱۲۸

۳۔ دلگداز جون ۱۹۰۰ء

۴۔ دلگداز فروری ۱۹۰۱ء

۵۔ سریلے بول ص ۷۰

لیکن عظمت اللہ خاں کا مشورہ صدا بہ صحرا ثابت ہوا اور کسی نے ایک بحر کی پابندی پر زور نہیں دیا۔

اردو میں نظم معرّا کی ابتدائی شکلیں محمد حسین آزاد کے یہاں ملتی ہیں۔ ان کے یہاں دو نظمیں "جغرافیہ کی پہیلی" (خم کدۂ آزاد ۱۹۳۲ء) اور "جذب و دری" (مشمولہ مجموعہ نظم آزاد ۱۸۹۹ء) جنھیں نظم معرّا کے اوّلین نمونے قرار دیا جا سکتا ہے۔ اسماعیل میرٹھی نے "چڑیا کے بچے" اور "تاروں بھری رات" لکھ کر اس روایت کو آگے بڑھایا۔ اکبر کے یہاں بھی دو نظمیں ملتی ہیں جن کے مصارع اولیٰ حسب ذیل ہیں۔

(۱) اجسام کے فنون کا کرتے ہیں خود عمل۔

(۲) چلا جاتا تھا اک ننھا سا کیڑا رات کاغذ پر۔

پنڈت برج موہن دتا تریہ کیفی کے یہاں بھی دو نظمیں "شعر کی شان" اور "اے نکتہ سنجوان کے قدم پر" ملتی ہیں۔ اس کے علاوہ شرر نے جون ۱۹۰۰ء میں اور نظم طبا طبائی نے نومبر ۱۹۰۰ء میں دلگداز میں معرّا نظمیں شائع کیں۔ نظم طبا طبائی کی نظم "بلینک ورس یعنی نثر مرجز بروزن رباعی" ایک دہرا تجربہ ہے۔ اس کے بعد یہ سلسلہ جاری رہا۔ لیکن عبدالحلیم شرر نے دلگداز میں "نظم معرّا" کی ایک باقاعدہ تحریک شروع کی۔ انھوں نے ۱۸۸۹ء میں قافیہ کے جبر کے خلاف آواز بلند کی اور لکھا کہ "قافیہ سلسلۂ کلام کو ہمیشہ قطع کر دیا کرتا ہے۔"[۱] انھوں نے اپنے مضامین میں انگریزی شاعری کی آزادی اور اردو شاعری کی پابندی پر بحث کی اور شاعروں کو کم از کم "نظم معرّا" لکھنے کی ترغیب دی۔ شرر کے خیالات کا حاصل یہ ہے کہ نظم میں سادگی اور بے تکلفی ہو اور اس کی زبان بول چال کی زبان کے قریب ہو۔ معرّا نظم میں بیان اور خیال کا تسلسل باقی رہے۔ اور اس کا استعمال خاص طور پر منظوم ڈرامے میں کیا جائے۔ شرر نے اپنے نظریہ کو عملی جامہ پہنایا اور انھوں نے نظم معرّا میں ایک منظوم ڈراما "فتح اندلس" کے نام سے ۱۹۰۰ء سے قسط وار شائع کرنا شروع کیا۔ اس کی پہلی قسط دلگداز

---

[۱] دلگداز ستمبر ۱۸۸۹ء ص ۵

جون ۱۹۰۰ء میں، دوسری ستمبر ۱۹۰۰ء میں، تیسری دسمبر ۱۹۰۰ء میں، چوتھی جنوری ۱۹۰۱ء میں اور پانچویں فروری ۱۹۰۱ء میں شائع ہوئی۔ شرر کی تحریک کا جو ردعمل ہونا چاہیے تھا وہی ہوا۔ کچھ ادیبوں نے اس تحریک کی مخالفت اور کچھ نے موافقت کی۔ یہ دلگداز کے بعد "مخزن"، "پنجاب"، "فصیح الملک"، "دکن ریویو"، اور "نیرنگ خیال" میں پھیل گئی۔ اس بحث کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ (الف) نظریاتی بحثیں۔ (ب) معرّا نظموں کی اشاعت۔

نظریاتی بحث میں وہ ادیب جو قدامت پسند تھے، انھوں نے نظم معرّا کو نثر مرجز قرار دیا۔ ان میں حیدر علی نظم طباطبائی، احسن مارہروی اور نجم الغنی کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ وہ ادیب جو اس نئی شکل کو نظم قرار دیتے ہیں، ان میں مخدوم عالم اثر مارہروی، سید اولاد حسین شاداں بلگرامی، دلگیر اکبرآبادی اور مرزا سلطان احمد کے نام خاص طور پر لیے جا سکتے ہیں۔ اس سلسلے میں نظم طباطبائی کی نظم کا ایک بند پیش کیا جاتا ہے۔ اس کا عنوان "بلینک ورس یعنی نثر مرجز بوزن رباعی" ہے۔ جو ۱۹۰۰ء میں شائع ہوئی ہے۔

ہیں نثر کی تین قسمیں مشہور ان میں   اک نثر مرجز بھی ہے یعنی وہ کلام
جس میں کہ ہو وزنِ شعر اور قافیہ کی   قید اس میں نہ ہو، رہیں معانی آزاد

یہ نظم رباعی کے اوزان میں ہے۔ اور انھوں نے نظم معرّا کی مخالفت میں "نظم معرّا" لکھی ہے۔ اس بحث سے ایک فائدہ یہ بھی ہوا کہ "نثر مرجز" جو غلط فہمیوں کی گرد میں اٹ گئی تھی، دُھل دُھلا کر سامنے آ گئی اور معرّا نظم کا وجود نثر مرجز کے وجود سے علیحدہ ہو گیا۔ چونکہ معرّا نظم میں محض قافیے کو خیرباد کہا لیکن مساوی الارکان مصرعوں کے تصوّر کو برقرار رکھا۔ اس لیے یہ تجربہ کامیاب رہا اور آج تک اس کا تسلسل باقی ہے۔ اس ہیئت میں بعض دلکش بیانیہ نظمیں ملتی ہیں۔

سانٹ:

سانٹ اطالوی لفظ سانیتو سے ماخوذ ہے، جس کے معنی مختصر آواز اور راگ کے ہیں۔ لیکن انگریزی شاعری میں سانٹ غنائی شاعری کی ایک ایسی ہیئت ہے جس

میں ۱۴ مصرعے ہوتے ہیں۔ بحر کی پابندی کے علاوہ ترتیبِ قوانی کا مخصوص نظام ہوتا ہے۔ انگریزی میں سانٹ کی تین شکلیں ہوتی ہیں۔

(۱) پٹرارکی سانٹ۔ (۲) شیکسپیری سانٹ۔ (۳) اسپنسری سانٹ۔

سانٹ کی ان تینوں شکلوں میں ۱۴ مصرعے ہوتے ہیں۔ لیکن ترتیب قوانی اور بندوں کی تقسیم کا نظام الگ الگ ہوتا ہے۔ اور ان میں ایک مخصوص بحر آئمبک پنٹامیٹر استعمال کی جاتی ہے۔

اردو میں سانٹ کے فن پر احتشام حسین صاحب نے اظہار خیال کرتے ہوئے سانٹ کے مرکزی خیال یا جذبے پر خاص زور دیا ہے۔ عزیز تمنائی نے بحر کے مسئلہ کو اٹھایا ہے اور اس بات کو تسلیم کیا ہے کہ انگریزی میں اگرچہ اس کے لیے ایک بحر مخصوص ہے لیکن اردو میں اس کا لحاظ نہیں ملتا۔ خود عزیز تمنائی نے جو سانٹ لکھے ہیں ان میں متعدد اوزان برتے ہیں۔ اردو میں سانٹ سے ملتی جلتی حسرت موہانی کی ایک نظم "بربطِ سلمٰی"، جو پہلی بار ۱۹۰۱ء میں شائع ہوئی تھی۔ اس نظم پر سانٹ کی تکنیک کے ساتھ استیزا فارم کا اثر ہے۔ ن۔ م راشد نے تحریر کیا ہے کہ "اردو میں سب سے پہلا سانٹ اختر جوناگڑھی نے لکھا تھا"، جس کا عنوان "شہرِ خموشاں" ہے۔ "شہرِ خموشاں میں ۱۴ مصرعے ہیں جو اس طرح شروع ہوتا ہے:

کیا ہی یہ شہرِ خموشاں دل شکن نظارہ ہے
کتنی عبرت خیز ہے اس کی یہ پُرغم خامشی
ایک حسرت سی برستی ہے دمِ نظّارگی
دیکھ کر جس کو دلِ مضطر بھی پارہ پارہ ہے

اس سانٹ کی ترتیب قوانی پیٹرارکی سانٹ کے انداز کی ہے۔ مگر اس میں پیٹرارکی سانٹ کی تکنیک سے انحراف ملتا ہے۔ پیٹرارکی سانٹ میں ۵ قوانی ہوتے ہیں۔ اس میں چھ ہیں۔ پیٹرارکی سانٹ کے دو ٹکڑوں مثمن اور مسدس کے درمیان وقفہ ہوتا ہے جو اس میں نہیں ہے۔ پیٹرارکی سانٹ کی طرح اس کے نویں مصرع میں گریز بھی نہیں ہے۔ اس

لیے شہر خموشاں کو کھینچ تان کر سانٹ کہا جا سکتا ہے۔ اختر جونا گڑھی کا سانٹ الناظر (لکھنؤ) میں ۱۹۱۴ء میں شائع ہوا تھا۔ اس لیے اس کو سانیٹ کی اولین مثالوں میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ اختر جونا گڑھی کے بعد راشد وحیدی (یعنی ن م راشد) کا ایک سانٹ ۱۹۳۰ء میں ہمایوں میں شائع ہوا۔ ن۔م راشد کے ماورا میں سات سانٹ ہیں۔ اختر شیرانی کے کلیات میں ۲۰ سانٹ ملتے ہیں۔ ۱۹۴۲ء میں شائق وارثی بریلوی کے سانٹوں کا مجموعہ "نغمات" منظر عام پر آیا۔ اس کے بعد احمد ندیم قاسمی، اختر ہوشیار پوری، طفیل ہوشیار پوری، تابش صدیقی، منوہر لال ہادی وغیرہ نے سانٹ لکھے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد عزیز تمنائی کے سانٹوں کا مجموعہ "برگِ نوخیز" سامنے آیا۔ انھوں نے سانٹ کی تکنیک میں غیر معمولی تجربے کیے ہیں۔

اردو کے بیشتر سانٹ شیکسپیری سانٹ میں معمولی سی تبدیلی کر کے لکھے گئے ہیں۔ جس کی ترتیب قوافی الف ب۔ الف ب ج د ج د ہ د ہ و ز ز ہے۔ اردو شاعروں نے اس میں ترمیم کر کے حسب ذیل ہیئت تراشی الف ب ب الف ج د د ج ہ و و ہ ز ز ہے اس ہیئت میں پہلا سانٹ روشن لال نعیم کا ہے، جو ۱۹۳۲ء میں "سروش" میں شائع ہوا تھا۔ اختر شیرانی نے پٹرارک کی سانٹ میں تبدیلی کر کے ایک نئی ہیئت وضع کی۔ پٹرارک کی سانٹ کی ترتیب قوافی یہ ہے۔ الف ب ب الف۔ الف ب ب الف / ج د ج د ج د۔ اختر شیرانی نے اپنے لیے الف ب ب الف،۔ الف ب ب الف ج د د ج ز ز ترتیبِ قوافی اختیار کی۔ اردو میں اسپنسری اور شیکسپیری سانٹوں کی ترتیب میں تو سانٹ ملتے ہیں۔ لیکن اسپنسری تکنیک میں اکا دکا سانٹ کے علاوہ نہیں ملتا۔ جس کی ترتیب قوافی یہ ہے۔

الف ب الف ب ب ج ب ج ج د ج د ہ ہ

مختصراً کہا جا سکتا ہے کہ ہمارے شاعروں نے انگریزی تکنیک کی بعض باتیں تو قبول کیں اور اپنی زبان، اور تخلیقی مزاج کے تحت بعض نئی باتیں پیدا کیں۔ اردو شاعروں نے اکثر و بیشتر سانٹ اپنی طبع زاد تکنیکوں میں لکھے ہیں۔

ھائیکو :

دوسری جنگ عظیم کے بعد یورپ کے شعرا جاپانی اور چینی ہیئتوں کی طرف ملتفت ہوئے۔ ایمی لوئیل وغیرہ نے اپنی زبان کی ساخت، عروضی سانچے اور شعری مزاج کے مطابق ہائیکو لکھنے کی کوشش کی۔ اس سلسلے میں ایذرا پاؤنڈ کی نظم "میوچی" اسٹونس کی نظم "کالی چڑیا کو دیکھنے کے ۱۲ زاویے" خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ اردو میں عبدالرحمان بجنوری نے جاپانی سے "یادگل" کے عنوان سے ترجمہ کرکے ایک نظم ۱۹۲۷ء میں شائع کی۔ ۱۹۳۶ء میں ماہنامہ "ساقی" نے جاپان نمبر نکالا۔ اس میں جاپانی شاعری پر مضامین ہیں اور جاپانی شاعری کے تراجم بھی ملتے ہیں۔ یہ ایک مغالطہ ہے کہ جاپانی شاعری میں محض ہائیکو ملتا ہے۔ جاپانی شاعری میں کئی ہیئتیں ملتی ہیں۔ جن میں کٹاؤٹا، سیڈوکا، لبسّوسیکا، چوکا، ٹنکا، امایو، رینگا/رینکو اور ہائیکو ہیں۔

ہائیکو سے قبل اردو میں مثلث یا ثلاثی کی روایت ملتی ہے۔ مثلث میں کئی شکلیں ہیں۔ لیکن معیاری اور روایتی شکل یہ ہے کہ پہلے بند کے تینوں مصرعے باہم مقفّیٰ ہوتے ہیں اور باقی بندوں میں پہلے دو مصرعے کسی اور قوافی میں لیکن تیسرا مصرع پہلے بند کے قوافی میں ہوتا ہے۔ پروفیسر گیان چند جین نے مثلث کی کئی ذیلی شکلوں کا ذکر کیا ہے۔ لیکن ہائیکو میں صرف تین مصرعے ہوتے ہیں، جن پر نظم مکمل ہو جاتی ہے۔ جبکہ مثلث نظم کئی بندوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ دکن میں مثلث کو ثلاثی بھی کہا گیا ہے۔ اس پس منظر میں ہائیکو کا تجربہ سامنے آیا تو اس کو روایت کی ہلکی سی پشت پناہی حاصل ہو گئی۔ حمایت علی شاعر نے سہ مصرعی نظم کو ثلاثی کے نام سے موسوم کیا ہے۔

ہائیکو میں تین مصرعے ہوتے ہیں۔ جاپانی شاعری میں وزن اور قافیہ نہیں ہوتا۔ لیکن اس زبان کا ایک مخصوص آہنگ ضرور ہوتا ہے، جو شاعری کو نثر سے ممتاز کرتا ہے۔ یہ آہنگ لوک گیتوں کے آہنگ سے مشابہ ہے۔ ہائیکو میں کوئی ایک لفظ یا خیال مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ جو ذہن کو معانی کے تمام امکانات کی طرف متوجہ کرتا ہے۔ اس کا موضوع ہجر و وصال

فطرت، مناظر، موسم اور انسانی زرد و داغ اور زود ق و جستجو و آرزو ہے۔ ہائیکو میں جیسا کہ لکھا جا چکا ہے کہ تین مصرعے ہوتے ہیں جس کے پہلے میں ۵، دوسرے میں ۷، اور تیسرے میں ۷ رکن ہوتے ہیں۔ عزیز تمنائی نے "ساقی" کے جاپان نمبر میں ایک ہائیکو کا ترجمہ بعنوان "دنیا" پیش کیا ہے۔

یہ دنیا شبنم کے قطرے جیسی ہے
بالکل شبنم کے قطرے جیسی
پھر بھی کوئی ہرج نہیں

۱۹۴۷ء کے بعد اردو میں کثیر تعداد میں ہائیکو لکھے گئے۔ "اردو ادب" نے ہائیکو نمبر شائع کرکے اس کی ہیئت کی طرف متوجہ کیا۔ خاص طور پر پاکستانی شعرا نے جم کر ہائیکو لکھے۔ ہائیکو کے فن پر ڈاکٹر وزیر آغا، ابن راحت چغتائی، سلیم کوثر، حسین سحر، جمیل ملک، علی محمد فرشی اور انور سدید یار وغیرہ نے اظہار خیال کیا۔ پاکستانی شعرا میں محمد امین، ممتاز اطہر، بشیر سیفی، علی محمد فرشی، اظہر ادیب، اختر شمار، ادا جعفری، محسن بھوپالی، نادر اعجاز، سلیم کوثر، نسیم سحر اور بہت سے دوسرے نوجوان شعرا نے اپنی تخلیقی طاقت کا مظہر بنایا۔ ہندوستان میں اس طرف حمید الماس، ساحل احمد، شہپر رسول، علیم صبا نویدی اور کئی دوسرے شعرا نے توجہ کی۔

ہائیکو کے سلسلے میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ جاپانی ہائیکو اور اردو ہائیکو میں تین مصرعوں کی تعداد کے علاوہ اور کوئی چیز قدر مشترک نہیں ہے۔ جاپانی ہائیکو میں ارکان کی تعداد مقرر ہوتی ہے۔ پہلے مصرع میں ۵، اور دوسرے میں ۷، اور تیسرے میں پانچ ارکان ہوتے ہیں۔ جبکہ اردو ہائیکو میں تینوں مصرع مساوی الارکان ہوتے ہیں۔ جاپانی ہائیکو میں عروضی آہنگ نہیں ہوتا۔ جن ارکان کا ذکر ہے، وہ عروضی نہیں بلکہ لسانی ہوتے ہیں۔ جبکہ اردو ہائیکو عروضی ارکان بلکہ بحر کے پابند ہیں۔ جاپانی ہائیکو میں جاپانی تہذیب کا پس منظر بطور خاص ہوتا ہے جبکہ اردو ہائیکو کسی داخلی قدر یا بندش سے آزاد ہیں۔ ادھر ادا جعفری نے اردو ہائیکو کے مصرعوں میں ارکان کی تعداد میں تخفیف اور اضافے

سے کام لیا ہے۔ مثلاً

لمحہ لمحہ سوالی رہا
شاخ مژگاں پہ جھلسے ہوئے خواب تحریر تھے
کاسۂ حرف خالی رہا

یہ ہیئت ابھی سفر میں ہے۔ جس کے امکانات کی تلاش جاری ہے

ترائیلے:

ترائیلے یوں تو فرانسیسی شاعری کی ایک مقبول صنف ہے۔ لیکن اردو میں یہ انگریزی کی وساطت سے متعارف ہوئی ہے۔ اس میں آٹھ مصرعے ہوتے ہیں۔ اردو میں آٹھ مصرعوں کے بند کو کہتے ہیں۔ جو اس ہیئت کو روایت کی اساس فراہم کرتا ہے۔ عطا محمد شعلہ نے ۱۹۶۶ء میں "شاعر" میں لکھا ہے کہ انھوں نے "نیا دور" بنگلور میں سب سے پہلے "ترائیلے" شائع کرایا تھا۔

ترائیلے میں مصرعوں کی تعداد آٹھ ہوتی ہے۔ ان آٹھ مصرعوں میں محض دو قوافی برتے جاتے ہیں اور ان کی ترتیب الف ب الف الف الف ب الف ب ہوتی ہے۔ اس میں پہلا مصرع تین بار اور دوسرا مصرع دو بار دہرایا جاتا ہے۔ یعنی پہلا چوتھا اور ساتواں مصرع ایک ہی ہوتا ہے۔ دوسرے مصرعے کو آٹھواں بنا دیا جاتا ہے۔ مثلاً

آگے سوچیں تو مہ و مہر کی عمروں سے طویل
پیچھے دیکھیں تو ہو اک پل کا تماشا جیسے
ہے کھڑی بیچ میں اک عمر گریزاں کی فصیل
آگے سوچیں تو مہ و مہر کی عمروں سے طویل
پیار کرنے کو تڑپ اٹھیں کبھی اتنی جمیل
ماہرِ فن نے کوئی بت ہو تراشا جیسے
آگے سوچیں تو مہ و مہر کی عمروں سے طویل
پیچھے دیکھیں تو ہو اک پل کا تماشا جیسے

عطا محمد مشعلہ

فری ورس:

فرانسیسی شاعری کی ہیئت "ورس لبر"، انگریزی میں "فری ورس"، اور اردو میں آزاد نظم کہلاتی ہے۔ پابند شاعری سے فری ورس تک کا سفر مرحلہ بہ مرحلہ ہے۔ اس

لیے ان دونوں کے درمیان میں ایک ایسی ہیئت بھی ہے، جو نیم پابند اور نیم آزاد ہوتی ہے۔ جس کا نام "ورس لبیرے" ہے۔ انگریزی شاعری میں کئی طرح کی بحریں پائی جاتی ہیں۔ تاکیدی بحروں میں لہجہ کی تاکیدوں کو، اجزائی بحریں ارکان کی تعداد کو شمار کیا جاتا ہے۔ تاکیدی اجزائی بحریں ارکان اور لہجہ کی تاکیدوں کو گنا جاتا ہے۔ ماترائی بحریں آواز کے فاصلوں کی گنتی کی جاتی ہے۔ فری ورس نے اوزان وبحور کے مسلمات کو خیرآباد کہا۔ اس لیے جان لیونگسٹن لوئیز کو کہنا پڑا کہ فری ورس کی شکل کا تعین کرنا مشکل ہے۔ انگریزی فری ورس میں کبھی کبھی ایک پوئم میں کئی کئی بحروں کا امتزاج بھی ملتا ہے اور اکثر نظمیں اوزان وبحور کے کلاسیکی نظام سے عاری نظر آتی ہیں۔ اگرچہ فری ورس نے زبان کے آہنگ اور جملے کی نثری ترتیب کی موسیقی پر انحصار کیا۔ لیکن بعض شاعروں نے نثری جملوں میں تاکیدوں کے مسلّمہ اصولوں سے بھی انحراف کیا اور ان مقامات پر لہجہ کا زور دیا، جہاں زور یا تاکید نہیں ہوتی تھی۔ ابتدا میں فری ورس نے اصولی مسلّمات سے انحراف کیا تھا، رفتہ رفتہ نثری ترتیب کو بھی خیرباد کہہ دیا۔ اور صرف آواز کے زیروبم سے سروکار رکھا۔ جس کو نامیاتی آہنگ کہا جا سکتا ہے۔

اردو شاعری میں "فری ورس" کے تجربے کو آزاد نظم کا نام دیا گیا اور دوسری زبانوں کی بہت سی ہیئتوں کی طرح آزاد نظم کی ہیئت پر اردو زبان کے مخصوص مزاج، اوزان وبحور اور قومی مزاجِ موسیقی کا گہرا اثر ہے۔ اس لیے آزاد نظم بحر کے مخصوص تصوّر اور مساوی الارکان مصرعوں کے اصول سے تو آزاد ہوگئی، لیکن رکن کے آہنگ سے آزاد نہ ہوسکی۔ آزاد نظم نگاروں نے ایک ہی رکن کی مختلف تعداد اور ترتیب سے آزاد نظم کی تشکیل کی ہے۔ آزاد نظم میں ارکان بنیادی جذبے یا خیال کے تابع ہوتے ہیں۔ اور خیال یا جذبہ ارکان پر بہتا ہوا چلا جاتا ہے۔ اوزان کے نشیب وفراز کے مطابق مصرعوں کی تعداد اور ترتیب مختلف ہوتی جاتی ہے۔

آزاد نظم کے اولین علم برداروں، تصدق حسین خالد، ن۔ م راشد، ڈاکٹر تاثیر، مخدوم، یوسف ظفر، مختار صدیقی، اختر الایمان، مجید امجد، ضیا جالندھری، سردار جعفری وغیرہ نے اگرچہ کامیاب نظمیں لکھیں۔ لیکن میرا جی کو آزاد نظم کا ابتدا سے ہی گہرا شعور رہا ہے۔ مثلاً

میں یہ چاہتی ہوں کہ دنیا کی آنکھیں، مجھے دیکھتی جائیں یوں دیکھتی جائیں

کہ جیسے کوئی پیڑ کی نرم ٹہنی کو دیکھے

(لچکتی ہوئی نرم ٹہنی کو دیکھے)

مگر بوجھ پتوں کا اترے ہوئے پیرہن کی طرح سیج کے ساتھ ہی فرش پر

ایک مسلا ہوا ڈھیر بن کر پڑا ہو

میں یہ چاہتی ہوں کہ جھونکے ہوا کے لپٹتے چلے جائیں مجھ سے

مچلتے ہوئے چھیڑ کرتے ہوئے ہنستے ہنستے کوئی بات کہتے ہوئے

لاج کی بوجھ سے رکتے رکتے سنبھلتے ہوئے، رس کی رنگین سرگوشیوں میں

میں یہ چاہتی ہوں کبھی چلتے چلتے کبھی دوڑتے دوڑتے بڑھتی جاؤں

ہوا جیسے ندی کی لہروں سے چھوتے ہوئے سرسراتے ہوئے بہتی جاتی ہے رکتی نہیں ہے

اگر کوئی پنچھی سہانی صدا میں کہیں گیت گائے

تو آواز کی گرم لہریں مرے جسم سے آکے ٹکرائیں، اور لوٹ جائیں ٹھہرنے نہ پائیں

(عنوانِ نظم: رس کی انوکھی لہریں)

اس نظم کا آہنگ "فعولن" رکن کی تکرار اور ترتیب سے ابھرتا ہے۔ اس کی زبان بول چال کی زبان سے قریب تر ہے۔ نظم کا خارجی پیکر خیال اور جذبے کے ماتحت ہے۔

اگرچہ عربی و فارسی شعریات میں موشح، یک رکنی شعر اور بحر طویل کی روایت ملتی ہے۔ لیکن اردو میں آزاد نظم "فری ورس" کے تجربے ہی سے ماخوذ ہے۔ یوں تو اردو میں عبدالحلیم شرر کے منظوم ڈراموں پر کہیں کہیں آزاد نظم کا گمان ہوتا ہے۔ بعض

نظموں اور گیت نما نظموں کے بندوں میں مصرعوں کے چھوٹے بڑے اصولوں کو روا رکھا گیا ہے۔ لیکن یہ صورتیں بھی محض پس منظر کا کام کرتی ہیں۔ اور آزاد نظم "فری ورس،، کی ہی جانشین قرار پاتی ہے۔ اور اس کے اوّلین شاعروں میں تصدّق حسین خالد اور ن۔ م راشد ہیں۔

اس تجزیے سے یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ زندگی کی طرح اردو شاعری بھی ایک بڑھتی اور پھیلتی ہوئی حقیقت ہے۔ اردو کے ایوانِ شاعری میں مختلف روشنیاں بہار دکھا رہی ہیں۔ اور اس کے دریچے تجربوں کی تازہ ہواؤں کے لیے کھلے ہیں۔ لیکن اردو شاعری نے ہر تجربے کو اپنی مخصوص جمالیاتی روایات، زبان، اوزان و بحور اور موسیقی کے مخصوص مزاج کے مطابق قبول کیا ہے۔ جس سے ردّ و قبول کا ایک مخصوص پیمانہ سامنے آتا ہے۔ اردو میں قافیہ کی بنیاد حروف و حرکات پر ہے اس لیے صوتی قوافی کے تجربے کو قبولِ عام کی سند نہ مل سکی۔ چونکہ مصرع کا نیا تصوّر ارکان کے آہنگ کے تصوّر پر قائم ہے، اور اردو میں تصوّرِ آہنگ کی بنیاد ارکان پر ہوتی ہے۔ اس لیے اردو شاعری نے مصرع کے نئے تصوّر کو بڑی حد تک قبول کر لیا۔ یہ صورت اسٹینزا فارم اور بندوں کی نئی تشکیل میں نظر آتی ہے۔ چونکہ ان تجربوں میں عروضی وزن، قوافی اور مساوی الارکان مصرعوں کی پابندی سے انحراف نہیں ہے۔ اس لیے اردو شاعری نے تجربے کے نام پر نظامِ قوافی اور مصرعوں کی ترکیب میں تھوڑی سی تبدیلی کر کے انھیں ایوانِ شاعری میں جگہ دے دی۔ انگریزی میں "بلینک ورس،، نے قافیہ کو خیرباد کہہ کر ایک بحر (آئمبک پنٹا میٹر) کی پابندی کو قبول کیا تھا۔ اردو نے قافیہ کے ساتھ ایک بحر کی تخصیص کے تصور سے بھی انحراف کیا اور زیادہ کھلی فضا میں سانس لینے کی کوشش کی۔ اپنے لیے ایک بحر کی تخصیص کے تصوّر کو رد کیا۔ یہی حال سانٹ کے تجربے میں نظر آتا ہے انگریزی میں اسپنسری، شیکسپیری اور پیٹرارک کی سانٹ کے لیے ایک بحر مخصوص ہے اور تینوں کی ترتیب قوافی متعین ہے۔ اردو شاعری نے اس میدان میں بھی ایک بحر کی تخصیص کی قید ختم کر دی اور متعدد اوزان و بحور کو

وسیلۂ اظہار بنایا۔ اسی طرح مصرعوں کی تعداد یعنی ۱۴ مصرعوں کی قید کو باقی رکھا اور ان تینوں ترتیبوں کے مطابق سانٹ لکھے۔ لیکن ایسے سانٹوں کی کثرت ہے، جو پٹرارک کی اور شیکسپیری سانٹوں کی بدلی ہوئی ترتیب میں ہیں۔ اس کے علاوہ ہمارے شاعروں نے بہت سی ایسی نئی ترتیبوں میں سانٹ لکھے ہیں، جو روایتی ترتیبوں سے قطعاً مختلف ہیں۔ ہائیکو کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ اس ہیئت کے قبول کرنے میں بھی وہی تنقیدی اور جمالیاتی شعور کارفرما رہا ہے۔ جاپانی ہائیکو میں پہلے مصرع میں ۵، دوسرے میں ۷ اور تیسرے میں ۷ ارکان ہوتے ہیں۔ اردو شاعروں نے ہائیکو کے دو انداز اختیار کیے۔ پہلا یہ کہ تینوں مصرعوں میں مساوی الارکان مصرعوں کی تخلیق کی۔ دوسرا یہ کہ ایک یا دو مصرعوں میں ارکان کی تعداد میں رد و بدل کیا۔ یہ دوسری صورت حال ہی میں نظر آتی ہے۔ یہاں یہ اشارہ کرنا ضروری ہے کہ جاپانی ہائیکو میں باقاعدہ وزنِ بحر نہیں ہوتا جبکہ اردو ہائیکو باقاعدہ وزنِ بحر کا پابند ہوتا ہے۔ البتہ ترائیلے کو جوں کا توں قبول کیا گیا۔ اردو میں مصرعوں کی تعداد اور ترتیب نیز قوافی کی تعداد اور ترتیب وہی ملتی ہے جو فرانسیسی ترائیلے میں ہے۔ چونکہ یہ تجربہ اردو کی روایتی ہیئتوں سے مزاجاً مختلف نہیں ہے۔ اس میں وزن، بحر، قوافی وغیرہ کی پابندی ہے۔ اس لیے اس کو قبول کر لیا لیکن اس کی تشکیل ایک میکانکی عمل ہے۔ اس لیے اس تجربے کو فروغ حاصل نہ ہو سکا۔ ایسے تجربوں میں آزاد نظم کا تجربہ نسبتاً زیادہ لچکدار اور انقلابی ہے۔ انگریزی میں فری ورس نے اوزان و بحور سے بغاوت کی اور نثری جملے کے آہنگ کو اپنایا۔ بلکہ آواز کے زیر و بم کے نئے نئے تجربوں کا اظہار کیا۔ اردو آزاد نظم نے پوری طرح بحر و وزن کے تصوّر کو مسترد نہیں کیا۔ بلکہ بحر کی بنیادی اکائی یعنی رکن پر اپنی عمارت استوار کی۔ البتہ مصرعوں میں ارکان کی کمی و بیشی کو جائز کر لیا۔ یہ تجربہ بھی اردو شاعری کی روایتِ بحر و وزن سے وابستہ ہے۔ البتہ اس میں زیادہ لچک اور وسعت ہے۔

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ کی نئی اور اہم مطبوعات

کتاب	نوعیت	مصنف	قیمت
تحقیقی مضامین	(تحقیق)	مالک رام	۶۰/:
باتیں کچھ سریلی سی	(سوانح ماہرین موسیقی)	داؤد رہبر	۳۶/:
خسرو نامہ	(تحقیق)	مجیب رضوی	۲۱/:
تعلیم و تربیت اور والدین	(تعلیم)	ڈاکٹر محمد اکرام خاں	۵۱/:
کولمبس کے دیس میں	(سفرنامہ)	جگن ناتھ آزاد	۴۵/:
پتھر بوئے چمن	(ڈرامے)	عمیق حنفی	۴۵/:
ریت کی دیواریں	(ناول)	رفعت سروش	۲۱/:
بنجر بادل	(ناول)	کشمیری لال ذاکر	۳۳/:
دائروں میں پھیلی لکیر	(شعری مجموعہ)	کشور ناہید	۳۰/:
آنکھ میں سمندر	(شعری مجموعہ)	زاہد ڈار	۳۰/:
تذکرہ	(ناول)	انتظار حسین	۵۴/:
ذرے کی کہانی	(سائنس)	مہدی جعفر	۲۰/:
حیات جامی	(سوانح)	مولانا اسلم جیراج پوری	۱۲/:
مسلمانان ہند سے وقت کے مطالبات	(خطبہ)	پروفیسر ریاض الرحمن شیروانی	۸/:
نقش ذاکر	(مضامین)	مرتب: عبدالحق خاں	۵۱/:
ہندستانی مسلمانوں کی قومی تعلیمی تحریک (جامعہ ملیہ اسلامیہ)	(تاریخ)	شمس الرحمن محسنی	۵۰/:
دنیا کے بڑے مذہب	(علمی)	عمادالحسن آزاد فاروقی	۸۵/:
تحلیل نفسی کے پیچ و خم اور دیگر مضامین	(مضامین)	ڈاکٹر سلامت اللہ	۳۵/:
تعلیم اور رہنمائی	(تعلیم)	ڈاکٹر محمد اکرام خاں	۲۵/:
ہم اردو کیسے پڑھائیں	(تعلیم)	معین الدین	۱۵/:
یادوں کا اُجالا	(آپ بیتی) بھگوان سنگھ	مترجم: تسنیم حنفی	۴۰/:
ہندستان میں اسلامی علوم و ادبیات	(مضامین)	مرتبہ: عمادالحسن آزاد فاروقی	۴۰/:
پشکن کے دیس میں	(سفرنامہ)	پروفیسر جگن ناتھ آزاد	۲۵/:
آنکھ اور خواب کے درمیان	(شعری مجموعہ)	زاہدہ خلیل	۲۱/:
سدابہار چاندنی	(افسانے)	رام لعل	۳۰/:
دل دریا	(افسانے)	شرون کمار ورما	۲۵/:
رانگ نمبر	(انشایئے)	شگفتہ فرحت	۱۶/:
رات کے مسافر	(شعری مجموعہ)	مرتبہ: انور سجاد	۲۸/:
زوال کا عروج	(ڈراما) برخت	مترجم: انور عظیم	۳۶/:
اثبات و نفی	(تنقیدی مضامین)	شمس الرحمن فاروقی	۴۰/:
مالک رام - ایک مطالعہ	(مجموعۂ مضامین)	مرتبہ: علی جواد زیدی	۵۰/:
فی الحال	(مزاحیہ مضامین)	یوسف ناظم	۱۸/:
حرف حرف روشنی	(شعری مجموعہ)	حمایت علی شاعر	۳۵/:
فرار	(ناول)	ظفر پیامی	۴۰/:
تین چہرے، تین آوازیں	(افسانے)	صالحہ عابد حسین	۱۸/:
نقد حرف	(تنقیدی مضامین)	پروفیسر ممتاز حسین	۴۸/:
گراز شب	(شعری مجموعہ)	معین احسن جذبی	۲۰/:
سرسید کی تعلیمی تحریک (مسلم ایجوکیشنل کانفرنس کی سہ سالہ سفر کی روداد)	(روداد)	اختر الواسع	۲۵/:
گفتار غالب	(مضامین)	مالک رام	۴۸/:

مطبع: لبرٹی آرٹ پریس، پروپرائٹرز: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، پٹودی ہاؤس، دریا گنج، نئی دہلی